AKAL / BÁSICA DE BOLSILLO

E. T. A. HOFFMANN

CUENTOS DE MÚSICA Y MÚSICOS

CUENTOS DE MÚSICA Y MÚSICOS

E. T. A. HOFFMANN

Edición de: José Sánchez López

Decía Hoffmann que «la música abre al hombre un imperio desconocido, que no tiene nada que ver con el mundo sensible que nos rodea». De ahí su continua dedicación a este arte y su preocupación por sobresalir en ella. La crítica generalizada suele considerar a Hoffmann «un mediocre músico pero un genial narrador», como se refleja en esta edición que reúne ocho de sus cuentos escritos entre 1808 y 1817, en los que el *leitmotiv* es la música. En cada uno de ellos late un apasionado romanticismo y un profundo amor por alguien que parece vivir, pensar y respirar sólo por la música. Varios temas se repiten a lo largo de los cuentos: la crítica a los malos profesores y a los intérpretes poco dotados, la música como varita mágica que transforma la realidad, la unión de música y amor platónico… Pocos autores hay tan inspiradores como Hoffmann y no es de extrañar que sus historias sirvieran de base para un buen número de composiciones musicales.

«Hoffmann, el llamado heraldo del espíritu romántico, no sólo pobló sus obras con un sinnúmero de músicos de ficción, sino que él mismo fue un claro ejemplo de la simbiosis de las artes tan deseada por los románticos.»

Alfonsina Janés Nadal

Diseño de portada
Sergio Ramírez

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Ediciones Akal, S. A., 2019

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4705-6

A Agustina, como casi todo, como casi siempre

Nach der eigenen Zeichnung Hoffmann's.

Hoffmann

Hoffmann según un dibujo hecho por él mismo.

INTRODUCCIÓN

Alemania en la época de E. T. A. Hoffmann

Puesto que la vida de nuestro autor transcurre entre los años 1776 y 1822, centraremos este breve esbozo histórico en los siguientes puntos, que pueden considerarse hitos: 1) Alemania antes de la Revolución francesa, 2) Alemania durante dicha Revolución y en la época napoleónica, 3) Alemania después del Congreso de Viena.

Desde la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), Alemania estaba dividida en numerosos y diminutos territorios: más de 300 de carácter soberano o semiautónomos y numerosas ciudades con categoría de estado. Por ello Samuel von Pufendorf (1632-1694) cree que se parece más a un monstruo que a un Estado moderno. Pero al mismo tiempo existían también entidades muy superiores en cuanto a extensión y peso político, como Prusia y Sajonia, entre otras.

Estos numerosos estados ejercían el poder legislativo y judicial, así como también la defensa y la policía, aunque se admita la existencia del Sacro Imperio Romano Germánico hasta 1806, fecha en que Francisco II, presionado por Napoleón, renuncia a la corona imperial. En ese mismo año se crea la Confederación del Rin, bajo el protectorado de Napoleón.

Durante el siglo XVIII, Alemania, como la mayoría de los países europeos, no fue ajena al movimiento de la Ilustración, entre cuyos principios debemos destacar necesariamente la importancia que se le da a la razón, la valoración positiva que se hace del ser humano y la igualdad, a la

que tienen derecho todos los hombres. Como consecuencia de esto se ponía en entredicho el principio de soberanía de los gobernantes, así como el origen divino de los reyes. Al mismo tiempo va creciendo una burguesía que pretende rebelarse contra la nobleza.

En esta etapa hay que destacar el reinado de Federico II el Grande de Prusia (1740-1786), llamado «el viejo Fritz», en un tono entre cariñoso y despectivo. Considerado uno de los principales representantes del despotismo ilustrado, intentó llevar a cabo una política encaminada a conseguir la felicidad de los súbditos. Pero también se dedicó a organizar los territorios polacos que le habían correspondido en el primer reparto de Polonia (1772). Además trató de cultivar la amistad con intelectuales como Voltaire. Y también creó las condiciones favorables para el establecimiento de inmigrantes en Prusia, lo que tuvo como consecuencia el asentamiento de unos 300.000. No obstante, la sociedad siguió dividida en nobleza, burguesía y campesinado, con la prohibición, para estos dos últimos grupos o estamentos, de adquirir bienes de la primera. Sobre todo, los campesinos mejoraron sensiblemente sus condiciones, especialmente la de aquellos que eran feudatarios de la corona. Pero nada pudo con los *junkers*, poderosos terratenientes.

Durante el reinado de Federico Guillermo II (1786-1797), sucesor de Federico el Grande, se produjo el segundo reparto de Polonia (1793), por el que Prusia recibió Danzig, Thorn y Posen. Y poco después (1795) el tercero. Con ellos Prusia vería aumentado su territorio, y el número de polacos bajo administración prusiana llegó a ser superior al de alemanes. Hoffmann no fue del todo ajeno a estos hechos, pues, como sabemos por su biografía, desempeñó algunos cargos administrativos en esos territorios y allí contrajo matrimonio.

El triunfo de la Revolución francesa fue recibido con entusiasmo en Alemania, por lo que suponía de avance para el desarrollo de las libertades, la igualdad de todos los seres humanos, la supresión de privilegios y la abolición de la esclavitud. Esta fue suprimida en 1807, aunque no de forma total, ya que eso hubiera supuesto una fuerte oposición de los *junkers*, que como compensación vieron aumentadas sus posesiones. También hay que atribuir, en cierto modo, al mismo hecho histórico otras reformas

importantes conseguidas en Prusia, como la libertad para elegir ocupación, aunque continuaran las trabas y limitaciones económicas. Estas y otras reformas las llevó a cabo el barón Karl von Stein (1757-1831). Al ser destituido este por influencia de Napoleón, le sustituyó Karl August von Hardenberg (1750-1822), quien introdujo la plena libertad de industria y comercio.

Pero la admiración de los alemanes por Napoleón, especialmente prusianos, cambió por el apoyo al soberano alemán y se produjeron los enfrentamientos bélicos. Para ello se reformó la institución militar, abriéndola a la burguesía y a todos los individuos capaces. De esta forma se pretendía elevar la moral del ejército para enfrentarlo al ejército francés. En cierto sentido se ve a Napoleón como el unificador de los alemanes, ya que consiguió que se unieran para luchar contra él, puesto que lo consideraban un traidor al espíritu revolucionario. En esos enfrentamientos Prusia no tuvo éxito. No obstante, aunque derrotada en Jena y Auerstedt (1806), lo que supuso la pérdida de territorios y el establecimiento del 9.° Cuerpo del Ejército napoleónico en Berlín, también tuvo como resultado la prusianización de Alemania. La ampliación de las conquistas napoleónicas que sigue a dichos enfrentamientos tiene consecuencias negativas entremezcladas con las positivas: la igualdad de derechos suponía la igualdad de deberes. Por ello todos podían ser llamados a filas, el alemán podía ser sustituido por el francés y todo eso contribuiría a la pérdida del carácter e idiosincrasia alemanes. Para evitar que eso ocurra, surge y se va desarrollando el sentimiento nacional alemán.

Más adelante, en 1812, cuando Napoleón inició la campaña de Rusia, Prusia se declaró neutral, no apoyando al emperador. Esto y la batalla llamada *de las Naciones*,librada en Leipzig (1813), supuso la derrota de Napoleón, que volvió a Francia, renunciando en Fontainebleau a la corona imperial.

Alemania fue el país que desarrolló el movimiento nacionalista más poderoso contra Napoleón. Pero no solo contra este, sino también contra los franceses, puesto que los alemanes querían acabar con la influencia política de Francia y, principalmente, con la cultural. Ese esfuerzo parece que no resultó inútil, pues se ha llegado a decir que el florecimiento cultural vivido

por Alemania durante la Revolución francesa y la época napoleónica tuvo como consecuencia que aquella sustituyera a Francia a la cabeza del concierto cultural europeo.

Hasta entonces el concepto de lo alemán en sentido político, geográfico y lingüístico era algo cuyos límites estaban poco precisos y además era poco apreciado. Pero en los años ochenta del siglo XVIII se experimenta un cambio importante, sobre todo con la aparición de *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad)*, 1784-1791, de Johann Gottfried Herder (1744-1803), precursor del nacionalismo alemán. En ella se considera pueblo (*Volk*) a un grupo que comparte la misma lengua y defiende el carácter o espíritu nacional (*Volksgeist*) frente al cosmopolitismo. Herder no defendía la oposición o enfrentamiento entre las diferentes naciones o pueblos. Lo que sí defendía eran las diferencias frente a la semejanza. Por eso hacía más hincapié en aquellas. Pero su nacionalismo se ha considerado más cultural que político. El sentimiento de *Volksgeist* debe su desarrollo a Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), quien organizó un movimiento juvenil que recalcaba las tintas xenófobas y racistas.

La politización del nacionalismo alemán se produce en parte como consecuencia de la Revolución francesa; pero no solo iba dirigida contra Napoleón, sino también contra los gobernantes alemanes que se oponían al desarrollo de las libertades.

Se ha pensado que tal vez la Revolución francesa les hizo ver y envidiar en Francia algo que ellos no tenían: grandeza y unidad.

Un paso importante lo dará Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), que primero fue un admirador y defensor de la Revolución francesa, pero desarrolla e intensifica su nacionalismo con motivo de la ocupación de Alemania por Napoleón. Escribió *Der geschlossene Handelsstaat (El estado comercial cerrado)*, 1800, obra citada por Hoffmann en el primero de nuestros cuentos seleccionados. En ella defendía la intervención totalitaria del Estado, que debía dirigir y ordenar la economía. Pero va más lejos que Herder en su defensa del *Volksgeist*, ya que no solo trata de diferencias, sino que en las comparaciones con otros pueblos destaca la supremacía y superioridad de lo germánico frente a lo extranjero y

considera necesario que los demás pueblos sean conocedores de ello. Estas ideas las expone de forma más explícita en *Reden an die deutsche Nation (Discursos a la nación alemana)*, 1808. También contribuyeron a la prusianización de Alemania y a despertar el sentimiento patriótico Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), August Gneisenau (1760-1831) y Gerhard Johann David Scharnhorst (1755-1813), aunque no fueran prusianos.

Como consecuencia de la derrota de Napoleón se celebra el Congreso de Viena (1815), que tiene, entre otros efectos, el acrecentamiento de Prusia, que conservó los territorios de Posen, Thorn y Danzig y recibió Westfalia, parte de Sajonia y casi la totalidad de Renania. Aquí se explotaban ya los yacimientos del Rhur y del Sarre, que tanta importancia tendrían más adelante.

Pero más que intentar recomponer el Sacro Imperio Romano se confirmó fundamentalmente la reorganización francesa y napoleónica de Alemania. Tampoco se atendieron las aspiraciones de unidad que pretendían la creación de un Estado: Alemania. Por eso los reyes de Baviera, Würtemberg y Sajonia conservaron las coronas que les había dado Napoleón.

En el mismo año se creó la Cuádruple Alianza, constituida por Rusia, Inglaterra, Austria y Prusia, para prevenirse contra la posible amenaza de Francia. También de la misma fecha es el *Deutscher Bund* (Confederación Germánica), a la que pertenecían 39 estados, incluidos Austria y Prusia, en pugna por liderar los estados alemanes.

El sentimiento nacionalista siguió tomando auge, primero en las universidades, entre profesores y estudiantes. Se creó la *Burschenschaft* (1815), movimiento juvenil de discusión, que celebró un congreso nacional en Wartburg (1817), en el que se pronunciaron discursos nacionalistas muy inflamados. Dos años después, al ser asesinado August von Kotzebue (1761-1819), la reacción de Metternich fue convocar una conferencia en Karlsbad (1819), donde consiguió la disolución de la *Burschenschaft* y frenar el nacionalismo alemán.

La literatura alemana en la época de E. T. A. Hoffmann

A principios del siglo XVIII, la situación no era muy halagüeña para la literatura alemana, ya que la mayor parte de los ciudadanos no sabía leer ni escribir y los que sabían se limitaban a leer la Biblia y otras lecturas de carácter religioso. Pero incluso más adelante, en unos años inmediatos al nacimiento de E. T. A. Hoffmann o cuando este lleva a cabo su obra literaria, la situación no ha mejorado mucho. Según datos de la época, en 1770 ni siquiera el 15 por 100 sabía leer y en 1800 apenas llegaba al 25 por 100.

La situación tan negativa para la literatura va cambiando lentamente gracias a las publicaciones semanales que pretenden hacer llegar la cultura a un público más amplio y más variado. Será decisiva en este sentido la labor de semanarios como *Der Biedermann (El ciudadano llano)*, *Der Patriot (El patriota)*, *Die vernünftigen Tadlerinnen (Las censuradoras juiciosas)*. A ello hay que añadir las sociedades de lectores, aunque estas serán bastante clasistas y excluyen al pueblo llano, permitiendo entre sus componentes solo la presencia de nobles y pudientes.

Todo esto contribuyó a que fuese desapareciendo el poeta cortesano o asalariado que trabajaba o escribía para un señor del que dependía económicamente. De esta forma irá conquistando una mayor independencia aunque sea a costa de la seguridad. Pero la inseguridad no era solo de causa económica, sino que a ella contribuyó también la censura, especialmente de carácter religioso, que sufrieron grandes escritores, como Lessing, Wieland y Goethe. No es de extrañar que los escritores lucharan con todas sus fuerzas por conseguir la libertad de prensa y la abolición de la censura; no obstante, esta se mantendría incluso después de la Revolución francesa.

La naturalidad, que podríamos considerar uno de los principios fundamentales de la Ilustración, va perdiendo terreno gracias a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) y a los seguidores del *Sturm und Drang (Tempestad y empuje)*. Estos últimos dan a su movimiento el mismo nombre que dio Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831) a una de sus piezas dramáticas (1776), y del que el citado dramaturgo fue uno de los principales componentes. Frente a la naturalidad y la imitación, ellos dan una gran

importancia a la inspiración y al genio, lo que ya anuncia la mentalidad romántica.

Como en otros países, el teatro experimentó un gran desarrollo, ya que fue considerado el medio más idóneo para difundir las ideas ilustradas. El panorama que presenta Johann Christoph Gottsched (1700-1766) no era nada envidiable. Según él, existían dos tipos de teatro: uno populachero y otro aristocrático; ninguno de ellos apropiado para difundir el pensamiento ilustrado, por lo que dicho autor se planteó una renovación que empezó por el primero. Imitando a franceses e ingleses intentó crear un teatro alemán respetuoso con el normativismo neoclasicista, al que no fueron ajenas las influencias recibidas de Horacio y Boileau, autores muy admirados por él y en quienes se inspiró, especialmente para la obra *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die deutschen (Ensayo de un arte poética crítica para los alemanes)*, 1730. Esa renovación la llevó a cabo en la práctica con su tragedia *Der sterbende Cato* (*Catón moribundo*), 1732, obra muy representada. Entre sus seguidores se cuenta su mujer, Luise Adelgunde Victorie Kulmus, que pretendió hacer en la comedia lo que Gottsched hizo en la tragedia. Entre otras obras destacan *Pietisterey im Fischbein-Rocke (Beaterías con faldas de ballena)*,1736, muy polémica, censurada y prohibida, y calificada de «injuriosa y atea» por Federico Guillermo II, pero muy estimada por Gottsched.

Lessing reprocha a estos dramaturgos la excesiva dependencia de los teatros extranjeros y defiende la creación de un teatro nacional alemán. Este y otros autores, apoyados por estamentos oficiales, contribuyeron al nacimiento de un teatro que se caracterizó sobre todo por su crítica social. Pero Lessing no se encuentra solo, aunque sus obras sean relevantes: *Minna von Barnhelm* (1767), *Emilia Galotti* (1772) y *Nathan der Weise (Natán el Sabio)*, 1779. También hay que contar en esta línea de crítica social a Schiller: *Die Räuber (Los bandidos)*, 1781, *Kabale und Liebe (Intriga y amor)*, 1784; Goethe: *Götz von Berlichingen* (1771-1773). Pero sobre todo a Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), autor de *Der Hofmeister (El preceptor)*, 1774, y *Die Soldaten (Los soldados)*, 1776, que es quien se atreve a rebelarse contra las rígidas normas establecidas por Gottsched, mezclando lo trágico con lo cómico, lo serio con lo satírico. También

reaccionaron contra las normas que pretendía establecer Gottsched, el suizo Jakob Bodmer (1698-1783) y los hermanos Johann Elias (1719-1749) y Johann Adolf Schlegel (1721-1793).

Los temas sometidos a crítica son, fundamentalmente, las relaciones familiares entre padres e hijos, entre marido y mujer, como sucede en *Die Räuber*, de Schiller, y *Die Zwillinge (Los gemelos)*, 1776, de Klinger.

Por lo que respecta a la novela, cabe decir algo parecido a lo dicho sobre el teatro. Menospreciada a principios del xviii, los ilustrados vieron en ella grandes posibilidades, pero para ello debería experimentar cambios notables. Tenía que romper las ataduras con las literaturas extranjeras y hacer héroe de las narraciones a personajes cotidianos de la vida nacional. Después de una etapa en que las imitaciones de la novelística inglesa y francesa e incluso española, serían muy claras, por parte de Christoph Martín Wieland (1732-1813), Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) y Sophie von La Roche (1739-1807), se da por iniciada la novela burguesa alemana con la aparición de *Leiden des jungen Werthers (Desventuras del joven Werther)*, 1774, de Goethe. En su protagonista, burgués e insatisfecho, que termina suicidándose, se ha visto un gran parecido con algunos héroes de los dramas o tragedias burgueses de la misma época. La forma autobiográfica del *Werther*, así como la de las *Confesiones*, de Rousseau, ejercería una gran influencia en otros autores y obras, por ejemplo en *Anton Reiser* (1785-1790), de Karl Philip Moritz (1756-1793).

Lo que caracteriza a la poesía de la época es la variedad, tanto en el contenido como en la expresión. Pero quizá lo más relevante sea la enorme presencia del yo lírico. Ejemplo de poesía que canta al amor y a la naturaleza lo tenemos en Goethe. Pero al lado de esta hay también una poesía de crítica social, muy emparentada con el teatro y la novela que antes hemos señalado. Se pretendía crear una poesía popular y nacional, tanto en los temas como en las formas. Y a ello contribuyeron Bürger, Goethe, Herder (1744-1803), Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) y Johann Heinrich Voss (1751-1826).

La fábula, que había sido olvidada y desprestigiada, conoció un gran resurgimiento gracias a su brevedad y carácter didáctico. Lessing no solo recopiló y escribió fábulas, sino que también teorizó sobre ellas. Muy

variadas en cuanto a su forma, temática y extensión, se caracterizan por tener un sentido moralizador, que luego será de crítica social y finalmente política. Sus cultivadores son Ch. Fürchtegott G., fabulista moralizador en *Fabeln und Erzählungen (Fábulas y relatos)*, 1746-1748, y novelista en *Das Leben der schwedischen Gräfin von G*** (La vida de la condesa sueca de G***)*, 1747; y Lessing.

Siguiendo los consejos de este último se cultivó un tipo de literatura amena, fácil, moralizadora, por lo que se puede decir que en esta época surgió la literatura infantil. De entre esos autores sobresale Joachim Heinrich Campe (1756-1818), por el gran número de escritos de carácter teórico: *Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens (Revisión general del sistema escolar y educativo en su totalidad)*, 1785-1792. Entre sus seguidores, autores de éxito, se cuentan Johann Bernhard Basedow (1724-1790) y Christian Felix Weisse (1726-1804).

Siguiendo a Heine, se ha llamado *Kunstperiode* o periodo artístico a la época que va desde la Revolución francesa (1789) hasta la muerte de Goethe (1832). Esta época está dominada esencialmente por dicho autor y otros también muy significativos y se debate entre el clasicismo y el Romanticismo. Es una época en la que el arte y el artista se elevan por encima de la vida.

La Revolución francesa tuvo repercusiones en la literatura que se pueden reducir a las siguientes: la clásica, representada por Goethe y Schiller, opuestos a la Revolución; la romántica, de los hermanos Schlegel y Novalis, también contrarios a la Revolución, pero que se apartaban de los clásicos sobre todo en su oposición a la literatura ilustrada. Sin embargo, hubo un grupo de escritores llamados jacobinos, por su similitud con los revolucionarios de posturas radicales, que pretendían cambios importantes en la literatura y en la vida de Alemania, partidarios por tanto de la Revolución. La politización y el sentimiento popular son lo más característico de ellos.

No fue ajena a la corriente clasicista la influencia que ejerció el arqueólogo e historiador del arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) con sus obras *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Reflexiones sobre la imitación de*

las obras pictóricas y escultóricas griegas), 1755, en la que defendió «la noble sencillez y serena grandeza», como ideal artístico; *Anmerkungen über die Baukunst der Alten (Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos)*, 1764; *Geschichte der Kunst des Altertums (Historia del arte de la Antigüedad)*, 1764. Este interés se hizo extensivo al mundo clásico y se aprecia sobre todo en autores como Goethe y Lessing.

La figura más destacada de este periodo, y tal vez de toda la literatura alemana, es Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), que, invitado por el duque de Sajonia-Weimar, vivió allí largo tiempo, ocupándose de numerosas y variadas tareas: consejero, director de teatro, comisión de minas, etc. Allí escribió y estrenó *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia en Táuride*: 1.ª versión, en prosa, 1779; 2.ª versión, en verso blanco, 1780; 3.ª versión, en yambos, 1786), en la que trata el mito, desprovisto de barbarie y crueldad. De esta época son también *Egmont* (1787) y *Tasso* (1790), dramas dedicados a un personaje político y literario, respectivamente, y en las que deja entrever algunas de sus preocupaciones. Ante la Revolución francesa no permaneció indiferente, de tal modo que no solo escribió obras relacionadas con ella como la tragedia *Hermann und Dorotea*(1797), sino que incluso tomó parte en la guerra como soldado (1792). Relacionadas con estos hechos escribirá tiempo después algunas obras. Con la llegada de Schiller a Weimar, surge la amistad entre ambos, y esa relación amistosa dará como fruto la novela de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Años de aprendizaje de Guillermo Meister)*,1794-1796, y su colaboración conjunta en las publicaciones periódicas *Die Horen (Las horas)* y *Die Xenien (Las xenias)*. También son fruto de la colaboración numerosos epigramas y baladas.

La otra gran figura de la época y de la literatura alemana, muy unida a Goethe tanto por razones de amistad como literarias, es Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805). Durante su estancia en Weimar llevó a cabo una importante producción dramática relacionada con temas y personajes históricos: *Wallenstein* (1798-1799), *Maria Stuart* (1800), *Die Jungfrau von Orleans (La doncella de Orleans)*, 1801, todas ellas situadas en épocas pretéritas. *Wilhelm Tell (Guillermo Tell)*, 1804, centrada en la lucha de Suiza por su libertad.

De la época del llamado periodo artístico es también el Romanticismo, caracterizado por su espíritu renovador, su admiración por la Edad Media y la importancia que concede a los sentimientos. Su florecimiento no se limita a una ciudad o centro, sino que se dan diferentes círculos en numerosas ciudades y son muchos los autores considerados románticos. Entre otros caracteres comunes, los románticos comparten su admiración por la mitología, aprecio de lo inconsciente o irracional y valoración de lo popular, tanto canciones, como leyendas y cuentos. Y sobre todo un afán de libertad para el individuo, pero especialmente para el artista, cuya fantasía no se verá sometida a ninguna norma ni regla. Se considera pioneros del Romanticismo a Friedrich von Schlegel (1772-1829) y August Wilhelm Schlegel (1767-1845), teorizadores que además llevaron a la práctica, a veces con polémica, sus ideas románticas. Del primero son *Fragmente* e *Ideen* y *Lucinde* (1799), novela. Del segundo *Über schöne Literatur und Kunst (Sobre literatura y arte)*, 1802-1804, y *Über dramatische Kunst und Literatur (Sobre arte dramático y literatura)*, 1808. Otro autor que se convirtió en legendario, debido a su temprana muerte, fue Novalis, pseudónimo de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), que escribió las novelas *Die Lehrlinge zu Sais (Los discípulos en Sais)*,1798-1800, a la que se refiere Hoffmann en *El enemigo de la música*, y *Heinrich von Ofterdingen* (1802), inconclusa, cuyo protagonista es uno de los maestros cantores, que también aparece en un cuento de Hoffmann; y la obra poética *Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche)*, 1800. Ludwig Tieck (1773-1853) fue un romántico muy prolífico que cultivó diversos géneros: *Die Geschichte des Herrn William Lovell (La historia del señor W. L.)*, 1795-1786, *Franz-Sternbalds Wanderungen (Las peregrinaciones de Franz Sternbald)*, 1798, y *Der junge Tischlermeister (El joven ebanista)*, 1836, novelas; *Der gestiefelte Kater (El gato con botas)*, 1797, teatro; *Blonder Eckbert (E. el rubio)*,1796, *Der Runenberg (La montaña de las runas)*, 1802, *Der getreue Eckart* (*E. el fiel*) y *Tannhäuser*, cuentos fantásticos.

La atención que se dedica a la infancia, así como una predilección por lo popular, tiene entre otras consecuencias el desarrollo de una literatura infantil, que se manifiesta en la nueva elaboración o recopilación de cuentos o leyendas. Prueba de esto son *Volkslieder (Canciones populares)*, 1778-

1779, de Herder; *Dschinistan* (1786-1789), de Christoph Martin Wieland (1733-1813); *Märchen (Leyendas)*, 1795, de Goethe; *Volksmärchen der deutschen (Cuentos populares alemanes)*, 1787, de Johann Karl August Musäus (1735-1787); *Des Knaben Wunderhorn (El cuerno mágico del muchacho)*, 1806-1808, recopilación de canciones antiguas e infantiles que llevaron a cabo Achim von Arnim (1781-1831) y Clemens von Brentano (1778-1842); *Kinder-und Hausmärchen (Cuentos para la infancia y el hogar)*, 1812, y *Deutsche Sagen (Leyendas alemanas),*1816, de los hermanos Grimm. Además surge un gran número de mujeres que se dan a conocer como escritoras y que intentan seguir los pasos de la iniciadora, Sophie von La Roche, autora de *Die Geschichte des Fräulein von Sternheim (La historia de la señorita von St.)*, 1771, novela epistolar.

Hubo además otras mujeres relacionadas con grandes escritores, pero esa relación no las favoreció y se vieron obligadas a permanecer en la sombra, limitándose a ser colaboradoras o a publicar sus obras bajo pseudónimo. De entre ellas debemos citar a Dorothea Veit (1763-1839), hija de Moses Mendelssohn y casada con Friedrich Schlegel, autora de la novela *Florentin* (1801); Sophie Mereau (1770-1806), casada durante algún tiempo con Schiller; Caroline von Günderode (1780-1806), poetisa a quien se debe *Gedichte und Phantasien (Poemas y fantasías)*, 1804, y *Poetische Fragmente (Fragmentos poéticos)*, 1805.

Los jacobinos, a los que ya nos hemos referido, son un grupo de escritores que ponen la literatura al servicio de una ideología y que se muestran simpatizantes o defensores de las ideas revolucionarias. Están muy relacionados con la breve república de Maguncia, que dio origen a una literatura política, de viajes y a la novela satírica. Ejemplos de ello son Johann Georg Adam Forster (1754-1794), partidario de la Revolución francesa, que escribió *Ansichten vom Niederrhein (Vistas del Bajo Rin)*, 1791-1794, y Joachim Heinrich Campe (1746-1818), autor de una adaptación del *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, titulada *Robinson der Jüngere (El nuevo Robinson)*, 1779. También hubo una lírica política, cuyo representante más destacado fue Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Muestra de esa lírica patriótica es la obra de este autor *Mein Vaterland (Mi patria)*, 1768. Pero Klopstock se ha hecho famoso, aunque no siempre haya

sido muy leído, sobre todo por sus *Oden* (*Odas*), 1771, y *Der Messias (El Mesías)*, 1748-1773, poema épico de carácter religioso, en el que destaca su optimismo frente a otras obras similares que trataron el mismo tema.

Coetáneos de clasicistas, románticos y jacobinos, pero independientes en su trayectoria, son Jean Paul, Kleist y Hölderlin.

Jean Paul, cuyo verdadero nombre era Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), de ideas republicanas, estuvo más próximo a románticos y jacobinos que a clasicistas. Autor de novelas: *Hesperus* (1795), en la que aparece un mundo de ensueño con figuras de muy diferente identidad; *Titan* (1800-1803), inspirada en la visita a Goethe y Schiller, refleja muy bien la postura del autor frente al clasicismo y al Romanticismo, contra los que arremete; *Die unsichtbare Loge (La logia invisible)*, 1793; *Flegeljahre (Años inmaduros)*, 1804-1805; y de una obra teórica: *Vorschule der Ästhetik (Introducción a la estética)*, 1804.

Heinrich von Kleist (1777-1811), de vida atormentada, terminó suicidándose. Fundó varias revistas, que tuvieron escasa difusión y corta vida. Tampoco tuvo éxito su teatro, apenas representado: *Die Familie Schrofenstein* (1803), *Der zerbrochene Krug (El cántaro roto)*, 1805-1806, *Penthesilea* (1807), *Kätchen von Heilbronn (Catalina de Heilbronn)*, 1807, obra muy apreciada por Hoffmann, que preparaba su representación cuando se suicidó el autor; *Der Prinz Friedrich von Homburg (El príncipe Federico de Homburg)*, 1809-1811, *Hermannschlacht (La batalla de Hermann)*, 1808. Sin embargo, sí han merecido la atención incluso de críticos actuales y de directores de cine sus narraciones, en las que aborda temas como la violencia, la sexualidad, etc.: *Michael Kohlhaas (*1808), *Die Marquise von O…* (1808), *Der Findling (El expósito), Der Zweikampf (El duelo), Das Erdbeben in Chili (El terremoto de Chile)* y *Die Verlobung in Santo Domingo (Esponsales en Santo Domingo).*

Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) cultivó diversos géneros: lírica, dramática y narrativa, en los que demostró sus dos grandes admiraciones, por Grecia y por la Revolución francesa. Es autor de una amplia obra poética, y de *Hyperion* (1797-1799), novela epistolar en la que compara el mundo actual, empobrecido espiritualmente, con el mundo clásico; y *Empedokles* (h. 1799), drama que tiene bastante en común por sus

ideas con la anterior. Pero la obra de Hölderlin más valorada son sus poesías líricas, llenas de ritmo, emoción y sonoridad, aunque a veces con un lenguaje oscuro: *Menschenbeifall (Aplauso humano)*, *Hyperions Schicksalslied (Canto del destino de Hiperión)* y odas y elegías.

El movimiento romántico fue evolucionando hacia lo que se llama romanticismo tardío, caracterizado por su predilección hacia lo misterioso, lo oculto, lo siniestro, y entre sus autores se incluye a E. T. A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso (1781-1838), de origen francés, y Joseph von Eichendorff (1788-1857). No hablaremos del primero, puesto que a él está dedicado el siguiente apartado de esta Introducción. Chamisso tiene en común con Hoffmann, con el que compartió tertulia, el interés por el tema de la alucinación o falta de identidad, que trata en su novela *Peter Schlemihls wundersame Geschichte (La historia maravillosa de Peter Schlemihl)*, 1814, cuyo protagonista vende su sombra. Eichendorff muestra su preocupación por la armonía tanto en su obra lírica como en la narrativa. Esta última está compuesta por los siguientes títulos: *Ahnung und Gegenwart (Presentimiento y presente)*, 1815, *Das Marmorbild (La estatua de mármol)*, 1819, y *Aus dem Leben eines Taugenichts (La vida de un tunante)*, 1826, novela corta de forma autobiográfica.

Goethe, que vivió hasta bien entrado el siglo XIX, pudo reflexionar sobre su obra anterior y volver sobre alguna escrita anteriormente. A esta época, llamada posclasicista, pertenece *Die Wilhelm Meisters Wanderjahre (Los años de peregrinaje de Guillermo Meister)*, 1821, nueva versión ampliada de *Wilhelm Meister*. De 1809 es *Wilhelm Meister. Die Wahlverwandschaften (Guillermo Meister. Las afinidades electivas)*, ideada en principio para que formara parte de *Die Wanderjahre*, tiene como tema fundamental la renuncia, aunque también se tratan cuestiones relacionadas con las ciencias naturales. Pero la obra cumbre de Goethe, no solo de esta época, sino de toda su producción literaria, es *Faust*. A él dedicó más de 50 años. De esta obra ya habían aparecido el *Urfaust (Fausto primitivo)*. Después *Faust. Ein Fragment (Fausto. Un fragmento)*, 1790. Tras un paréntesis, aparece la que se considera 1.ª parte definitiva, *Faust, der Tragödie erster Teil (Fausto, primera parte de la tragedia)*, 1790. Otro paréntesis prolongado y escribirá la llamada 2.ª parte, que terminará poco

antes de su muerte, pero aparecerá con su obra póstuma: *Faust, der Tragödie zweiter Teil* (*Fausto,segunda parte de la tragedia*). El personaje, tomado de la tradición, y tratado por numerosos autores, ha dado origen a una obra que se presta a múltiples controversias e interpretaciones, por lo que respecta a su contenido, ideas, intencionalidad, género literario, etcétera.

El autor y su obra

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, personalidad polifacética, ya que no solo fue escritor, sino también músico, pintor, dibujante y caricaturista, nació el 24 de enero de 1776 en Königsberg. Esta ciudad, a orillas del río Pregel, pertenecía entonces a la Prusia Oriental. Ocupada por los franceses en 1807, se hizo famosa por otro de sus hijos, el filósofo I. Kant, que ejerció la docencia en su universidad, fundada en 1554. En la Segunda Guerra Mundial se incorporó a la URSS, que en 1946 le dio el nombre de Kaliningrado. Tercer hijo del matrimonio compuesto por Christoph Ludwig Hoffmann (1736-1797), procurador del Tribunal de la Corte Prusiana y su prima Louise Albertine Doerffer (1748-1796). Su nacimiento tiene algo en común con lo que él nos dice sobre uno de sus personajes: Johannes Kreisler. Al separarse sus padres (1778), nuestro autor se va con la madre, que regresa al domicilio materno, donde viven Sophie Louise Doerffer, abuela de Hoffmann; sus tías, Johanna Sophie Doerffer (1745-1803) y Charlotte Wilhelmine, muerta en 1779 a los 24 años, a la que él llama *Tante Füsschen* («tía piececitos»); y su tío Otto Wilhelm Doerffer, jurista y gran amante de la música. Además, en la casa de arriba vive la madre de Zacharias Werner, que está loca. En 1782 inicia su asistencia a la Escuela Reformista de Königsberg, donde conocerá a Theodor Gottlieb von Hippel (1775-1843), con el que entablará una amistad que durará toda la vida, aunque en algunas épocas hubiese cierto distanciamiento entre ambos. Empieza a recibir enseñanza musical de su tío Otto, que semanalmente daba conciertos en su casa, mostrando su predilección por Bach, hijo, y Wolf.

Esa enseñanza será continuada después por el organista Podbiesky, a quien se referirá al hacer la biografía de Kreisler en *Lebens-Ansichten des Katers Murr (Opiniones del gato Murr)*, 1820-1822; y también fueron sus maestros C. G. Richter y C. O. Gladau. Al mismo tiempo recibe lecciones del pintor Saemann. Su afición temprana a la lectura le lleva a familiarizarse con diversos autores que ejercerán una decisiva influencia en su obra, tanto alemanes (Schiller, Goethe), como británicos (Swift, Sterne y Shakespeare). Tampoco le fue ajeno Cervantes, especialmente sus *Novelas ejemplares.*

Ingresa en la Universidad de Königsberg (1792), llamada la «Albertina», para estudiar Derecho, y lee a Rousseau.

Su primer gran amor será una discípula suya, Dora Hatt (1766-1803), mujer casada, con varios hijos, bastante mayor que él y que parece no le correspondió en un primer momento. Estos amores, idealizados, aparecen en *Das Majorat (El mayorazgo)*, 1817. A veces la llama *Innamorata* y Cora, personaje de *La sacerdotisa del sol*, de A. F. Kotzebue. Por entonces ya es Mozart su músico preferido y entre las obras de este, *Don Juan*, a la que llamará la «ópera de las óperas». Escribe una novela titulada *Cornaro*,que ofreció en vano a una editorial. Corre el año 1796 cuando lee por primera vez *Don Carlos*, de Schiller, en la que encuentra una gran relación con su vida, lo que le llevará a leerla por lo menos seis veces. En junio de ese mismo año viaja a Glogau, donde visita la iglesia de los jesuitas y conoce al pintor Molinari, a quien ayuda a pintar la iglesia y que le servirá de modelo para *Die Jesuitenkirche in G. (La iglesia de los jesuitas de G.*), 1817. Al año siguiente se interrumpe su amistad con Dora. Después de romper con ella (1798), se promete con su prima Sophie Wilhelmine Constantine Doerffer, «Minna». Al ser nombrado su tío Johann Ludwig Doerffer, padre de Minna, consejero del Tribunal Supremo de Berlín, se traslada con él a esta ciudad, desde donde escribe entusiasmado a Hippel. Allí conoce al cantante Franz von Holbein (1779-1855), al director de orquesta Bernhard Anselm Weber (1766-1821) y al actor Johann Friedrich Fleck. Además, durante su estancia en Berlín recibe clases de música de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). En marzo de 1800 es nombrado asesor de la Corte Suprema en Posen, territorios incorporados a Prusia como consecuencia del reparto de Polonia. Allí conoce a Marianna Tecla

Michaelina Rorer, a la que llama Mischa (1781-1859). Después de romper con Minna Doerffer (1802), contrae matrimonio con Mischa el 26 de junio de 1802 en la iglesia del Corpus Christi de Posen. En Berlín había empezado a componer canciones para guitarra e intentó sin éxito estrenar la opereta *Die Maske (La máscara)*. Le fue mejor con *Scherz, List und Rache (Broma, astucia y venganza)*, 1801, inspirada en Goethe y juzgada favorablemente por Reichardt. Dio a conocer unas caricaturas, en las que ridiculizaba a varias personalidades conocidas, entre ellas a militares prusianos. Como castigo, será destituido y trasladado a Plock, un pueblo a orillas del Vístula, pequeño, aburrido, sin vida cultural ni artística. Para combatir el aburrimiento se refugiaba en la música y empezó a escribir un diario. Consigue, gracias a su amigo Hippel, el traslado a Varsovia, donde se siente entusiasmado. Allí conoce a Julius Itzig (Hitzig desde 1809), quien le presta las obras de Calderón de la Barca, traducidas por los hermanos Schlegel, y le familiariza con Tieck, Novalis y Fichte. Este amigo será, además, su primer biógrafo. Parece que de un año antes es su primer escrito impreso, *Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt (Escrito de un monje a un amigo de la capital)*, 1803. Al mismo tiempo que trabaja en la opereta *Die lustigen Musikanten (Los divertidos músicos callejeros)*, inspirada en Clemens von Brentano y estrenada en 1805, lee *Las confesiones*, de J. J. Rousseau, tal vez por trigésima vez. Es por entonces cuando se llama por primera vez E. T. A. Hoffmann, ya que cambia su tercer nombre, Wilhelm, por Amadeus, como muestra de su admiración por Wolfgang Amadeus Mozart. En julio nace su única hija, a quien llama Cecilia, en honor de la patrona de la música. Todo parece marchar bien, hasta que el 28 de noviembre de 1806 los franceses invaden la ciudad. Se queda sin empleo y abandona Varsovia, porque no quiere acatar la autoridad de Napoleón. Se marcha a Berlín, mientras que su familia se queda en Posen, donde muere Cecilia (1807). En Berlín se dedica a componer música y a dibujar, esperando con ello superar las dificultades económicas. Pero la situación era bastante difícil. Recibe la ayuda de sus amigos Hippel y Hitzig y traba amistad con Fichte, Friedrich Schleiermacher y Chamisso. Después de componer *Liebe und Eifersucht (Amor y celos)*, inspirada en Calderón, y *Die Schärpe und die Blume (La*

banda y la flor), es invitado a dirigir el teatro de Bamberg, ciudad gótica y episcopal a orillas del Meno. Goza de gran tranquilidad dando clases de canto a cinco condesas y también a Julia Mark, esposa del cónsul de Estados Unidos. En Bamberg conoce al que será su amigo y editor, Carl Friedrich Kunz, comerciante de vinos, persona muy culta, quien posee una gran biblioteca. Allí se quedó durante varios años ejerciendo como compositor, director de orquesta y de teatro. Se enamora de su alumna Julia Mark o Marc, de 13 años. Estos amores aparecerán en *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza (Noticia del nuevo destino del perro Berganza)*. Las proposiciones de Hoffmann son rechazadas al principio por Julia, que incluso sentía temor ante él. Pero pronto ese temor se cambia en admiración y se convierte en su amada ideal. Tanto en el diario de Julia como en el de Hoffmann hay continuas referencias a ese amor durante los años 1810, 1811 y 1812. Él se refiere a ella llamándola Kätchen, nombre tomado de la obra *Kätchen von Heilbronn*, de Heinrich von Kleist, que pensaba estrenar. Quedó muy impresionado por el suicidio de su autor. En 1812 se cambia definitivamente su tercer nombre, Wilhelm, por el de Amadeus. En este mismo año se produce la interrupción de las clases, el compromiso matrimonial de Julia y su matrimonio con Graepel. La separación será definitiva. Empieza su labor literaria con la publicación de *Ritter Gluck (El caballero Gluck)*, 1809. Son años de una gran actividad, tanto musical como literaria. Al relato antes citado le siguen varios volúmenes de *Kreisleriana*. Se trata de una colección de escritos variados que tienen en común el argumento musical, atribuidos a Johannes Kreisler, y entre los que hay divagaciones, fantasías y consideraciones preferentemente satíricas. Se siente atraído por la medicina y la psiquiatría y algunas tendencias de moda entonces, como el mesmerismo y el magnetismo. En ello influyó bastante su trato con Adalbert-Friedrich Marcus y con el Dr. Friedrich Speyer. En 1813 publica *Don Juan*, relato en el que se entremezclan elementos autobiográficos con la ficción. En ese mismo año es nombrado director de teatro de Leipzig. Pero la guerra entre Prusia y Francia, y más concretamente la batalla de Dresde, hace difícil su incorporación y su labor como director. Sus experiencias de la guerra en esta ciudad alemana, llamada la «Florencia del Norte», las reflejará en un

escrito titulado *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden (Visión del campo de batalla en Dresde)*. En los años siguientes publica *Fantasiestücke in Callots Manier (Fantasías a la manera de Callot)*, 1814-1815, con prólogo de Jean Paul, que le consigue su editor Kunz. Por consejo de Hippel regresa a Berlín para dedicarse a la asesoría jurídica. Allí se relaciona con Chamisso, Tieck, Fouqué, Contessa, con quienes se reúne en el café Manderlée. Conoce a Eichendorff. Publica *Die Fermate (La fermata)*,1815, relato en el que se mezcla lo pictórico y lo musical. Aparece *Die Elixiere des Teufels (Los elixires del diablo)*, 1815-1816, considerada una novela sobre la locura y especialmente sobre la esquizofrenia. Para escribirla se documentó con sus amigos médicos y con visitas al manicomio de Sankt Getreu. Publica su obra predilecta, *Der goldne Topf (El puchero de oro)*, tal vez su cuento más famoso y el mejor, *Nussknacker und Mausekönig (El cascanueces y el rey de los ratones)*, 1816. Desde que llegó a Berlín en 1814 se reunía con un grupo de amigos: Theodor Gottlieb von Hippel, el barón Friedrich de la Motte Fouqué, a quien se le llama Lothar; Carl Wilhelm Salice-Contessa, que aparece como Silvestre; Ludwig Robert; Julius Eduard Hitzig, que es Ottmar; Adelbert von Chamisso, a quien se le da el nombre de Cyprian; David Ferdinand Koreff, que es a veces Vinzenz y a veces Dr. K. Estos formaban lo que primero se llamó *orden serafina* y más tarde *Hermanos de San Serapión*. Se llamó orden serafina o seráfica porque se constituyó el 12 de octubre de 1814, festividad de san Serafín de Montegranaro (Montegranaro, 1540-Ascoli Piceno, 1604), capuchino italiano. Esta orden existió durante casi dos años y se disolvió en la segunda mitad de 1816. La restauración se produjo a finales del otoño de 1818, pero entonces pasó a llamarse orden de San Serapión, porque las tertulias se reanudaron en la festividad de este santo, asceta y mártir egipcio del siglo IV, cuando se produjo la vuelta de Chamisso de un viaje alrededor del mundo. Hoffmann aparece con el nombre de Theodor. Por eso mismo el ciclo narrativo que se iba a titular *Die Seraphinenbrüder (Los hermanos de San Serafín)* pasó a titularse *Die Serapionsbrüder (Los hermanos de San Serapión)*. Estos años en Berlín, como los anteriores en Bamberg, Dresde y Leipzig, son de una gran actividad literaria. No obstante sigue intentando triunfar como músico. Por fin, en 1816, consigue ver estrenada su ópera

Undine (Ondina), con texto de La Motte-Fouqué. Entre 1816 y 1817 se publicaron las dos partes de *Nachtstücke (Cuadros nocturnos)*. Están compuestos por una serie de cuentos o relatos en los que predomina un carácter estremecedor, misterioso y siniestro. De este último año es *Rat Krespel (El consejero Krespel)*, cuyo contenido fundamental es el efecto de la música sobre una enferma. Se ha querido identificar a su protagonista, Krespel, con Koreff. También por entonces publicó *Der Kampf der Sänger (La contienda de los cantores)*, cuento trovadoresco. Entre 1819 y 1821 se editó *Die Serapions-Brüder*, que recoge una serie de relatos aparecidos ya: *Das Fräulein von Scuderi (La señorita de Scuderi)*, *Meister Martin der Küfner (Maese Martín el tonelero)*, *Die Bergwerke zu Falun (Las minas de Falun)*, *Rat Krespel* y *Nussknacker und Mausekönig*. De los últimos años de su vida son *Prinzessin Brambilla (La princesa Brambilla)*, 1821, inspirada por los grabados de Callot y la comedia del arte, muy elogiada por Heinrich Heine y Charles Baudelaire; *Meister Floh (Maese Pulga)*, 1822, obra con claras alusiones que no pasaron desapercibidas. El jefe de la policía prusiana, Kamptz, se vio reflejado en Knarrpanti y consiguió que la obra fuera secuestrada. Una de sus últimas obras es *Des Vetters Eckefenster (La ventana del primo)*, 1822, en la que podemos ver bastante semejanza entre el protagonista, paralítico, que ve el mundo con un catalejo a través de una ventana, y el autor. El que se considera su último escrito, *Der Feind (El enemigo)*, tuvo que terminar dictándolo. Murió en Berlín el 25 de junio de 1822.

Ya en vida, Hoffmann contó con admiradores como Jean Paul, pero nunca fue apreciado por J. W. Goethe ni por G. W. Hegel. No obstante, enseguida se hizo famoso en el mundo de lengua alemana, y lo valoraron positivamente o trataron de imitarlo Gottfried Keller (1776-1822), Theodor Storm (1817-1888), Franz Kafka (1883-1924) y Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). También ejerció un gran influjo en la literatura de lengua francesa: Charles Baudelaire (1821-1867); inglesa: Edgar Allan Poe (1809-1849) y Ambrose Bierce (1842-1914); y rusa: Fedor Dostoievski (1821-1881). Pero no solo la literatura, también otras artes están en deuda con Hoffmann. En pintura, se cita a Paul Klee (1879-1940), entre otros. En cine le han prestado atención Manoel de Oliveira, Moira Sherer, Michael Powell

y Andréi Tarkovski. Pero ha sido en la música donde su influjo ha tenido mayor repercusión, correspondiendo en cierto modo al interés que él siempre tuvo por el arte musical. Así, debemos citar a Robert Schumann (1810-1856), con *Kreisleriana*; Richard Wagner (1813-1883), que compuso *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Tannhäuser*; Jacques Offenbach (1819-1880), a quien se le deben *Los cuentos de Hoffmann*; Léo Delibes (1836-1891), autor de *Coppelia*; Piotr Chaikovski (1840-1893), compositor de *Cascanueces*; Ferruccio Busoni (1866-1924), que se inspira en *Die Brautwahl*; Paul Hindemith (1895-1963), autor de *Cardillac*; y Gian Francesco Malipiero (1882-1973), que compuso *I capricci di Callot.*

Los cuentos de E. T. A. Hoffmann. Nuestra selección

«Una cuestión se nos plantea en primer lugar, y es la de saber qué es lo que se entiende por cuento.» (Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1978.)

Hacemos nuestras las palabras de Propp y aunque intentaremos precisar un poco más y justificar la inclusión de los textos seleccionados bajo la denominación de cuento, digamos de antemano que entendemos por tal un «género narrativo, de extensión breve y contenido anecdótico, mediante el que se relatan sucesos ficticios presentándolos como reales o fantásticos». Si nos atenemos a esta definición (tomada de Ana María Platas Tasende: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2000), no cabe duda de que se puede aplicar a casi todos los incluidos. Y digo casi todos, porque tal vez habría que excluir *La contienda de los cantores*, por su extensión. Sigue diciendo la citada autora que «sus límites son muy inciertos y sus diferencias con la novela, en especial con la novela corta, difíciles de establecer». Remitimos allí para más precisiones y también para que se consideren las objeciones que la autora hace. Digamos en nuestro favor que entre los cultivadores del cuento en el siglo XIX se incluye a Hoffmann. Pero casi todos los relatos de nuestra antología, incluso los que aparecieron como independientes en alguna publicación periódica, fueron

después incluidos en una de estas obras, y algunos en más de una: *Musikalische Novellen*, *Fantasiestücke in Callots Manier, Nachtstücke*, *Die Serapionsbrüder*. Veamos brevemente cuál es el alcance de cada uno de estos títulos genéricos y su contenido. En el primero nos encontramos con el sustantivo *Novelle*, equivalente a nuestra novela corta y el adjetivo *musikalisch*, que indica el contenido fundamental. En realidad así podrían considerarse todos nuestros relatos o cuentos, y de hecho en algunas ediciones alemanas se consideran como tales. El segundo título pone de relieve el carácter fantástico, por lo que a veces han sido traducidos como *cuentos fantásticos*. Pero ese carácter fantástico coincide también con el cuarto. Ya vimos que en las tertulias que dan origen a esa obra el carácter fantástico era condición indispensable para que el relato fuera admitido. Finalmente, el tercero sería el equivalente a *Nocturnos* o *Cuadros nocturnos*, aludiendo a la circunstancia temporal en la que se desarrolla.

En conclusión, defendemos para todos estos relatos el nombre de cuento, o si se quiere en algún caso novela corta, con un *leitmotiv* o hilo conductor común a todos ellos: su relación con la música. Esto es precisamente lo que nos ha llevado a elegirlos. Porque, como dice Hoffmann, «la música abre al hombre un imperio desconocido, que no tiene nada que ver con el mundo sensible que nos rodea».

El caballero Gluck (Ritter Gluck). Suele decirse que con este relato inicia Hoffmann su actividad literaria, que será muy intensa desde su publicación hasta su muerte y que le dará una merecida fama y ejercerá una gran influencia en escritores y músicos, dejando casi eclipsada su labor musical. A pesar de que se esforzó hasta estas fechas y después por sobresalir en este arte, la crítica suele considerarlo un músico frustrado y genial narrador.

La idea de *El caballero Gluck* se la inspiró Johann Rochlitz, editor de *Allgemeine Musikalische Zeitung*, importante publicación de Leipzig. Pero a ello añadió Hoffmann vivencias personales, críticas y admiraciones, entremezclando, como suele ser habitual en él, lo fantástico y lo real, de tal manera que no resulta fácil establecer los límites entre lo uno y lo otro. Parece que lo trabajó entre 1808 y 1809, durante sus estancias en Glogau, Bamberg y Berlín. A principios de este último año se lo envió al editor

antes citado, quien, con algunos retoques, aceptados por el autor, lo publicó en la mencionada revista el 15 de febrero de 1809. Aparte de la personalidad misteriosa del protagonista, nos hace partícipes de su admiración por él y más concretamente por su obra *Armida*. Pero no fue ajeno a este relato el estreno de *Don Giovanni*, de W. A. Mozart, por el que Hoffmann sentía veneración, como ya hemos indicado. Sus críticas van dirigidas especialmente contra el ambiente musical berlinés y parece que en la redacción original las alusiones en este sentido eran bastante numerosas. Pero por sugerencia de J. F. Rochlitz fueron reducidas al mínimo. Después de aparecer como relato independiente, según hemos indicado, formó parte del primer volumen de *Fantasiestücke in Callots Manier (*1814). Luego se incluyó en *Musikalische Novellen (*1823). Esto nos puede dar una idea de lo problemático que resulta llamar cuentos a los relatos incluidos en esta selección, y no solo por lo que respecta a este, sino que el mismo problema presentan otros de los aquí incluidos.

Don Juan, así, con título español, está inspirado por la que Hoffmann llamaba la «ópera de las óperas», *Don Giovanni*, de W. A. Mozart. Hoffmann quedó muy impresionado cuando la vio representada en Bamberg protagonizada por Holbein. No obstante, no se sabe con seguridad si fue esta representación la que le sugirió el relato, pero es bastante probable. Además, se da la coincidencia de que el restaurante *Zur Rose*, frecuentado por Hoffmann, estaba unido al teatro por un pasadizo. Eso mismo se dice del teatro y del hotel en el relato. En él se pone de manifiesto la armonía espiritual entre el narrador, entusiasta viajero, y la actriz que representa el papel de doña Ana. Desgraciadamente, esa armonía, de muy corta vida, queda truncada por algo contra lo que el arte nada puede hacer. Dicen que en la relación armónica entre actriz y entusiasta viajero quiso reflejar la armonía de la relación entre él y su discípula Julia Mark, relación que sería rota por las presiones de la familia de ella, a la que obligaron a prometerse y casarse con Gräpel. La causante de tal armonía, tanto en un caso como en otro, fue la música. Pero no podemos olvidar que Hoffmann destaca en don Juan lo demoníaco y lo violento. Eso no pasó inadvertido para un músico como Gustav Mahler, quien un siglo después escenificó la obra de acuerdo con las ideas de Hoffmann y haciendo referencia a la

escenificación de Bamberg. También aparece el tema de la muerte relacionado con el arte, que puede haber influido en Thomas Mann al escribir su novela *Tristan*. Parece que compuso el cuento en muy poco tiempo, entre el 19 y el 24 de septiembre de 1812, en Bamberg. El 22 de septiembre de este año ya leyó algunos fragmentos al que luego sería su editor, Kunz. Y según el diario del autor estaba terminado el 24 de dicho mes. El 31 de marzo del año siguiente apareció en la misma publicación que el primero; pero este último se publicó como anónimo. Después, como ocurrió con el relato anterior, sería incluido en *Fantasiestücke in Callots Manier.*

El enemigo de la música (Der Musikfeind) lo escribió a principios de 1814 y se publicó como anónimo el 1 de junio de ese mismo año en *Allgemeine Musikalische Zeitungy* poco después formó parte de *Fantasiestücke in Callots Manier*. Parece que para este relato reelaboró recuerdos de su infancia: es fácil identificar al protagonista con el autor, al menos en lo que nos dice al principio, y no solo porque la narración aparece en primera persona. También se puede establecer una relación real entre la tía del protagonista, que tanto lo valora, y aquella tía de Hoffmann muy querida de él, Johanna Sophie. Casi todo lo demás es probable que sea pura fantasía, pues sabemos que la separación de los padres de E. T. A. Hoffmann se produjo cuando él era bastante pequeño y, como se marchó con la madre, la relación con el padre, de la que aquí se habla, fue algo inexistente. Nos interesa destacar lo que tal vez quiso poner de relieve al escribirlo: que la originalidad artística choca a veces con la incomprensión de la generalidad. Y que esta, al no comprender a aquella, se defiende censurando, atacando y condenando a los que no siguen las pautas marcadas o los caminos esperados. Pero los verdaderos artistas se entienden unos a otros y terminan triunfando y siendo reconocidos, a pesar de los obstáculos que a veces les pone la vulgaridad.

Empezó a escribir *La fermata (Die Fermate)* en enero de 1815 y lo terminó al mes siguiente. Iba destinado al *Frauentaschenbuch* de La Motte Fouqué de 1816, por lo que es probable que se publicara en octubre de 1815. Posteriormente fue incluido en *Los hermanos de San Serapión* (1819). Una vez más se mezclan en el relato recuerdos, en este caso de

juventud, con elementos ficticios debidos a la gran fantasía del autor. Parte de la contemplación de un cuadro pintado por Johann Erdmann Hummel. Una referencia a este cuadro se encuentra en el capítulo VIII de la obra *Aus dem Leben eines Taugenichts*, de Eichendorff. La contemplación del cuadro hace que el protagonista recuerde momentos de su vida que tiene que contar detalladamente a su amigo Eduard, intrigado por la relación entre arte y realidad. No pueden faltar entonces las referencias a personajes reales emparentados con Hoffmann, como su tío Otto Doerffer, a quien debía en parte su educación, sobre todo musical. El organista aludido muy bien podría ser Carl Gottlieb Richter (1728-1809). Pero en este relato también está presente una constante en la obra de Hoffmann: su admiración por Italia y lo relacionado con ella, especialmente su arte y su lengua, lo que también podemos apreciar en otros relatos de nuestra selección. Aunque es verdad que aquí la relación entre lo alemán y lo italiano termina en un conflicto que produce el enfrentamiento, la ruptura y la separación. El reencuentro, puramente casual, pasados los años, no contribuye a que se reanude la relación interrumpida que tan prometedora y maravillosa parecía.

Como buen romántico, en *El Sanctus (Das Sanctus)* se dirigió a la Edad Media, al final de esta, y más concretamente a la Edad Media española. Bien es verdad que ese traslado a época tan remota no lo hizo por sí solo, sino que se valió de una obra francesa que leyó en traducción de Samuel Baur. De ella toma algunos personajes del relato fundamental, que se sitúa en España, en la última etapa de la Reconquista. Es una buena muestra del relato dentro del relato, ya que si parte de una curiosa enfermedad que impide actuar a una cantante famosa y real, eso es solo un pretexto. De ahí enlaza para llevarnos al campamento de los Reyes Católicos ante Granada y hacernos asistir a hechos en los que no podía faltar lo maravilloso, lo misterioso, lo fantástico; pero tampoco falta la relación del personaje femenino del relato central con el otro personaje, también femenino, que aparece al principio y que sirve de pretexto. Esa relación se establece por algo que las dos mujeres tienen en común. En la parte dialogada, que alterna con la narrativa, Hoffmann se hace eco de teorías médicas entonces

incipientes, pero a las que algunos ya daban mucha importancia y por las que él se mostró muy interesado.

La narración es de 1816, año en que se incluye en los *Nocturnos.*

Parece que *El consejero Krespel (Rat Krespel)* se escribió para el *Frauentaschenbuch für das Jahr 1818* y al año siguiente fue incluido en *Los hermanos de San Serapión.*Ha sido traducido al español con diferentes títulos: *El canto de Antonia, Antonia canta, El violín de Cremona*. También en esta ocasión Hoffmann se inspira en un personaje real: Johann Bernhard Crespel, archivero del príncipe Thurn y Taxis. De él habla Goethe en el 6.° libro de *Dichtung und Wahrheit (Poesía y verdad)*, y la madre de este, en una carta a su hijo, se refiere a algunas rarezas del personaje real que coinciden con las del personaje del relato. Hoffmann pudo tener noticias del personaje real a través de Clemens von Brentano, que frecuentó la casa de Goethe. Pero parece que no solo se basó en ese personaje, sino que también tomó algunos rasgos esenciales de otra figura histórica: el consejero secreto prusiano Carl Pistor (1778-1847), del que se dice que tocaba el violín y destruía violines valiosos para tratar de entenderlos. Según Narciso Alonso Cortés en *Anotaciones literarias*, Valladolid, 1922, inspiró a Zorrilla el episodio en que Luz, cantando a dúo con el tenor Morioni, cae herida de muerte. Las rarezas y el misterio envuelven la figura del protagonista, del que no solo sospecha el narrador, sino que consigue que esa sospecha llegue también al lector. Y ahí está el mérito de Hoffmann. Siguiendo al narrador-testigo vamos acumulando motivos para que la figura de Krespel nos resulte intrigante y atractiva. Pero ese atractivo se torna en aversión cuando las sospechas nos llevan a pensar que podría tratarse de un monstruo despreciable. Como en un relato policiaco, la tensión se mantiene casi hasta el final. Entonces todo se aclara. Pero no tenemos que esperar tanto para saber por qué en español se le han dado los diferentes títulos que hemos indicado antes.

Por una carta de Hoffmann a Gottfried Christoph Härtel, editor de *Allgemeine Musikalische Zeitung*, sabemos que *El barón de B (Der Baron von B)* se escribió a principios de 1819. Apareció como anónimo el 10 de marzo del mismo año en la publicación citada. El mismo autor nos dice que el violinista del que se habla en el relato es Karl Möser (1774-1851). El

barón, cuyo nombre no se da, es Ernst von Bagge (1722-1791), que vivió en Berlín y París, donde se hizo famoso por su riqueza y por los conciertos que daba, ya que presumía de tener un nuevo método de tocar el violín. Lo que no dice Hoffmann, pero sí los críticos, es que los datos sobre Ernst von Bagge los tomó del *Neues historisch-biografisch Lexikon der Ton-Künstler* (1812-1814), de Ernst Ludwig Gerber (1746-1819). En alemán se ha publicado también con otro título: *Der Schüler Tartinis (El discípulo de Tartini)*. Según Franz Schneider, fue la primera traducción que se hizo de Hoffmann al español. Fue en 1837 y se tituló *La lección de violín*. Tanto este título español como el anterior alemán nos dicen algo sobre el contenido del relato, ya que el protagonista es un mecenas que se jacta de haber sido discípulo de Tartini y de dar clase a los mejores músicos de la ciudad. Pero ninguno de los títulos nos desvela lo que seguramente atrajo a Hoffmann cuando decidió hacerlo protagonista de su relato. Es otra vez una rareza muy peculiar que tiene el profesor de violín. Seguramente coincidirán conmigo y con Hoffmann en que la rareza no es «normal». Les invito a que lo descubran.

Como fuente de inspiración de *La contienda de los cantores (Der Kampf der Sänger)* se citan dos obras: *De Sacri Romani Imperii libera civitate Norimbergensi commentatio* (*Estudio sobre Nuremberg, ciudad libre del Imperio romano*), 1697, de Johann Christoph Wagenseil (1633-1705) y *Schloss Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit (El castillo de Wartburg. Una aportación al conocimiento de tiempos anteriores)*, 1815, de J. C. S. Thon. Sin embargo, no se ha podido demostrar la influencia de la novela titulada *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, aunque sea un personaje central del relato. Quizá por haberse inspirado en fuentes históricas, los tertulianos de las veladas de San Serapión no lo consideraron lo suficientemente fantástico, por lo que estuvo a punto de ir al fuego. Se escribió en 1817 y estaba destinado a *Urania, Taschenbuch auf das Jahr 1819*. Después lo incluiría en *Los hermanos de San Serapión*, superada la prueba que casi le cuesta la existencia. Según Franz Schneider, se tradujo al español en 1843 como *Los Maestros Cantores de E. T. A. Koffmann (sic)* y lo llamaron cuento nocturno. La época en este caso es la Edad Media alemana y asistimos en el relato al enfrentamiento entre rivales que tratan

de superar a su contrario en el arte del canto. Pero para conseguirlo, y con ello el amor de la mujer amada, no dudan en recurrir a poderes extraordinarios. Por tanto, la realidad de los maestros cantores se ve rodeada de misterio y de fuerzas extraordinarias que acuden en ayuda de quienes las invocan. Si consiguen su objetivo es algo que Hoffmann no desvela fácilmente ni al principio. Las descripciones son aquí quizá más numerosas y detallistas que en otros relatos. Pero, como siempre, alternan con narraciones y partes dialogadas.

CUENTOS DE MÚSICA Y MÚSICOS

EL CABALLERO GLUCK[1]

(UN RECUERDO DEL AÑO 1809)[2]

Grabados en madera de Rudolf Grossmann para El caballero Gluck (*1920).*

A finales de otoño en Berlín suele haber algunos días hermosos. El sol sale alegre de entre las nubes y evapora rápidamente la humedad del aire templado que sopla por las calles. Entonces se ve una fila larga y confusa de personas elegantes, burgueses con sus señoras y sus queridos niños en traje

de fiesta, clérigos, mujeres judías, pasantes, mujeres de vida airada, profesores de universidad, limpiadoras, bailarines, oficiales del ejército, etc., que van bajo los tilos hacia el Zoológico. Las mesas en Klaus y Weber[3] se llenan enseguida; humea el café de zanahoria, los elegantes encienden sus puros, se habla, se discute sobre la guerra y sobre la paz, sobre los zapatos de Madame Bethmann[4], si los del otro día eran grises o verdes, sobre el estado comercial cerrado[5] y los *groschen*[6] falsos, etc., hasta que todo se deshace en un aria de *Fanchon*[7], con el que un arpa destemplada, unos violines sin afinar, una flauta tísica y un espasmódico fagot se torturan a sí mismos y a los oyentes. Pegados a la barandilla que separa el recinto del Weber de la Heerstrasse hay varias mesas pequeñas y redondas y sillas de jardín; aquí se respira aire libre, se observa a los que van y vienen, se está lejos del ruido desagradable de aquella maldita orquesta; aquí me siento yo, abandonándome al fácil juego de mi fantasía que me presenta personas amigas con las que hablo de ciencia, de arte, de todo lo que suele ser más apreciado por los hombres. La masa de paseantes cada vez más animada se mueve ante mí, pero nada me molesta, nada puede ahuyentar mi fantástica compañía. Solo el maldito trío de un desagradabilísimo vals me arranca del mundo de ensueño. La chillona voz del tiple del violín, de la flauta y del fagot chirriante es lo único que oigo; suben y bajan manteniéndose en octavas que destrozan el oído, e instintivamente, como alguien que siente un dolor agudo, grito:

—¡Qué música tan delirante! ¡Horribles octavas!

—¡Maldito destino! ¡Otro cazador de octavas! -murmura alguien a mi lado.

Levanto la vista y solo entonces noto que, inadvertido por mí, ha tomado asiento en la misma mesa un *individuo* que me mira fijamente y del que no puedo apartar mis ojos[8].

Nunca había visto una cabeza ni un cuerpo que me hubiera causado tan rápidamente una impresión tan profunda. Una nariz ligeramente aguileña se unía a una frente amplia y despejada con ligeras elevaciones sobre las espesas y semigrises cejas, bajo las que brillaban unos ojos con fuego casi salvaje y juvenil (el individuo tendría algo más de cincuenta años). La barbilla, modelada delicadamente, estaba en extraño contraste con la boca

cerrada, y una sonrisa grotesca, producida por el movimiento especial de los músculos de las hundidas mejillas[9], parecía rebelarse contra la profunda y melancólica seriedad de la frente. Solo pequeños rizos grises tenía detrás de las grandes y gachas orejas. Un gabán muy amplio y moderno envolvía su grande y delgado cuerpo. En cuanto mi mirada chocó con el hombre, bajó los ojos y continuó su ocupación, de la que probablemente le había interrumpido mi exclamación. De diferentes bolsitas de papel echaba con visible satisfacción tabaco en una caja grande que tenía ante sí y lo humedecía con vino tinto de una botella de un cuarto de litro. La música había cesado y sentí la necesidad de hablarle.

—¡Qué bien que se calle la música! -dije-. Esto no se podía aguantar.

El viejo me echó una mirada huidiza y vació la última bolsa.

—¡Sería mejor que no tocaran nada! -dije tomando otra vez la palabra-. ¿No es usted de mi opinión?

—Yo no soy de ninguna opinión -dijo-. Usted es músico y un experto en la profesión.

—Se equivoca; no soy nada de eso. En otro tiempo aprendí a tocar el piano y contrapunto, como algo que pertenece a la buena educación, y entonces se me dijo, entre otras cosas, que nada produce un efecto tan desagradable como cuando se sigue a un bajo con una voz de tiple en octavas. Yo lo acepté entonces como algo autorizado y luego lo he comprobado siempre.

—¿De verdad? -me dijo.

Y levantándose caminó despacio y pensativo hacia los músicos, dirigiendo con frecuencia la mirada hacia lo alto, y dándose en la frente con la palma de la mano, como el que quiere recordar algo. Le vi hablar con los músicos, a los que trató con imperiosa dignidad. Volvió, y apenas se había sentado, cuando empezaron a tocar la obertura de *Ifigenia en Áulide*[10].

Con los ojos semicerrados, los brazos cruzados y apoyados en la mesa, escuchó el *andante*; moviendo ligeramente el pie izquierdo indicaba la entrada de las diferentes voces. Entonces levantó la cabeza, miró rápidamente alrededor, la mano izquierda con los dedos separados descansaba sobre la mesa, como si marcara un acorde en el piano de cola y

levantó la mano derecha: era un director que indicaba a la orquesta la entrada de otro movimiento…; la mano derecha cae y el *allegro* empieza[11].

Un rubor ardiente vuela sobre las pálidas mejillas; las cejas se aproximan hacia la fruncida frente, un furor interior inflama la salvaje mirada con un fuego que se lleva la sonrisa que flotaba alrededor de la boca entreabierta. Ahora se reclina, enarca las cejas, el movimiento de los músculos de las mejillas se repite, los ojos brillan, un profundo dolor interior se convierte en placer voluptuoso que conmueve todas sus fibras y se estremece convulsivamente. Respira profundamente, tiene gotas de sudor en la frente; indica la entrada de *tutti* y otros momentos importantes; su mano derecha no deja de tocar, con la izquierda saca un pañuelo y se lo lleva al rostro.

Así dio vida y color al esqueleto de la obertura que habían formado unos violines. Yo oí la suave y dulce queja con que se eleva la flauta, cuando se ha calmado la tormenta de los violines y del contrabajo y calla el trueno de timbales; oí las suaves notas de los violonchelos y del fagot, que llenaban el corazón de una melancolía indescriptible: entraron otra vez *tutti*, como un gigante majestuoso y grande avanza el unísono, la ronca queja se extingue bajo sus pasos aniquiladores[12].

La obertura había terminado; el hombre dejó caer ambos brazos y se sentó con los ojos cerrados, como alguien a quien ha debilitado un esfuerzo extraordinario. Su botella estaba vacía: llené su vaso con borgoña que yo había pedido mientras tanto. Suspiró profundamente, parecía despertar de un sueño. Le insistí para que bebiera; lo hizo sin cumplidos, y mientras vaciaba el vaso entero de un trago, gritó:

—¡Estoy satisfecho con la ejecución! ¡La orquesta se ha portado bien!

—Pero -tomé la palabra- ha habido algunos detalles flojos de una obra maestra ejecutada con colores vivos.

—¡Usted no es berlinés! ¿Llevo razón?

—Exacto; solo resido aquí de forma intermitente.

—El borgoña es bueno; pero va haciendo frío.

—Vayamos dentro y vaciemos la botella.

—Buena idea. Yo no le conozco a usted, ni usted tampoco me conoce a mí. No nos preguntemos nuestros nombres[13]; a veces los nombres resultan incómodos. Yo bebo borgoña, que no me cuesta nada, nos encontramos a gusto juntos y basta.

Dijo todo esto con gran cordialidad. Habíamos entrado en la habitación; cuando se sentó, se abrió el gabán y noté con sorpresa que llevaba debajo un chaleco bordado con largos faldones, pantalones de terciopelo negro y un pequeño puñal de plata. Se abrochó otra vez el gabán cuidadosamente.

—¿Por qué me preguntó si yo era berlinés? -empecé.

—Porque en ese caso habría tenido que dejarle.

—Eso parece enigmático.

—De ninguna manera en cuanto le diga que… bueno, que soy compositor.

—Todavía no adivino lo que quiere decir.

—Bien, perdone mi exclamación de antes; pues veo que usted no entiende nada de Berlín ni de los berlineses.

Se levantó y anduvo un poco agitado de acá para allá; después fue a la ventana y cantó de manera apenas perceptible el coro de las sacerdotisas de *Ifigenia en Táuride*[14], mientras de vez en cuando golpeaba en los cristales de la ventana para indicar la entrada de *tutti*. Con sorpresa noté que cantaba otras versiones de la melodía que chocaban por su fuerza y novedad. Le dejé hacer. Había terminado y volvió a su asiento.

Profundamente conmovido por la extraña conducta de aquel individuo y las fantásticas demostraciones de su raro talento musical, guardé silencio. Después de un rato dijo:

—¿No ha compuesto usted nunca?

—Sí; tengo experiencia en el arte; pero lo que, según me parecía, había escrito en momentos de entusiasmo lo encontré luego flojo y aburrido; entonces lo dejé.

—Ha actuado usted equivocadamente; pues no es mala señal de su talento rechazar los ensayos propios. Se aprende música de pequeño, porque así lo han querido papá y mamá; luego se aporrea el piano y se rasca el violín; pero inadvertidamente la sensibilidad para la melodía se va

agudizando. Quizá fue el semiolvidado tema de una cancioncilla que alguien cantó de otra manera lo que despierta la primera idea propia, y este embrión, alimentado esforzadamente con fuerzas extrañas, alumbra al gigante que consume todo a su alrededor y se convierte en su tuétano y sangre. ¡Ah! ¿Cómo es posible expresar las mil maneras por las que se llega a compositor? Es un ancho camino por el que todos corren, se alegran y gritan: «¡Somos los elegidos! ¡Hemos llegado a la meta!». Por una puerta de marfil se penetra en el reino de los sueños[15]. ¡Pocos son los que ven la puerta, pero menos todavía los que la atraviesan! Parece algo aventurado. Figuras extravagantes se mueven de un sitio para otro, pero tienen personalidad… unas más que otras. No se dejan ver en la ruta, solo se encuentran detrás de la puerta de marfil. Es difícil salir de este reino; igual que ante el castillo de Alcina[16] los monstruos cierran el paso, se arremolinan, giran, en el reino de los sueños muchos duermen, se funden en el sueño, ya no proyectan sombras, de lo contrario advertirían en las sombras el rayo que atraviesa este reino. Pero solo pocos, despertados del sueño, se elevan y caminan por el reino de los sueños… alcanzan la verdad. El momento supremo ha llegado: ¡el contacto con lo eterno, con lo inefable! Mirad el sol, es el trítono[17] desde el que los acordes se precipitan como las estrellas y os recubren con hilos de fuego. Transformados en fuego estáis allí hasta que Psique vuela hasta el sol.

Al pronunciar las últimas palabras se puso en pie de un salto, echó una ojeada y extendió la mano hacia lo alto. Luego se sentó otra vez y vació deprisa el vaso que le había servido. Surgió un silencio que yo no quería romper para no distraer a aquel hombre extraordinario. Finalmente continuó más tranquilo:

—Cuando estaba en el reino de los sueños me torturaban mil dolores y miedos. Era de noche y me asustaban las sonrientes máscaras de los monstruos que se lanzaban hacia mí y tan pronto me precipitaban a la sima del mar como me lanzaban al aire. Rayos luminosos cruzaban la noche y esos rayos luminosos eran tonos que me envolvían con agradable claridad. Me desperté por el dolor y vi un ojo grande y claro que miraba un órgano, y mientras miraba surgían tonos y brillaban y se convertían en magníficos acordes como nunca los había imaginado. Las melodías fluían arriba y

abajo, y yo nadaba en aquella corriente y quería sumergirme en ella; entonces el ojo me miró y me levantó sobre las rugientes olas. Se hizo otra vez de noche, dos colosos con arneses brillantes se dirigieron a mí; ¡dieron el tono maestro y la quinta[18]! Me arrebataron, pero el ojo reía: «Yo sé lo que llena tu pecho de nostalgia; la suave, dulce y joven tercera[19] irá detrás de los colosos. Oirás su dulce voz, volverás a verme y mis melodías serán tuyas».

Se paró un momento.

—Y ¿volvió a ver el ojo?

—¡Sí, volví a verlo! Durante años sollocé en el reino de los sueños… allí… ¡sí, allí! Estaba sentado en un magnífico valle y escuchaba cómo cantaban las flores. Solo un girasol callaba e inclinaba triste hacia la tierra el cáliz cerrado. Lazos invisibles me llevaron hacia él… levantó la cabeza… se abrió el cáliz, desde el que me fulminaba el ojo. Las notas iban como rayos de luz de mi cabeza a las flores que las aspiraban ansiosas. Las hojas del girasol crecían cada vez más… de ellas emanaban ardores, me rodeaban… el ojo había desaparecido y yo con el cáliz.

Al pronunciar las últimas palabras se levantó y corrió con pasos rápidos y juveniles fuera de la habitación. Esperé en vano su regreso y decidí por eso volver a la ciudad.

Estaba ya en las proximidades de la puerta de Brandeburgo, cuando vi en la oscuridad una larga figura que caminaba hacia mí y enseguida reconocí al extraño personaje, a quien dije:

—¿Por qué me ha dejado tan repentinamente?

—Hacía demasiado calor y empezaba a sonar el eufono[20].

—¡No le entiendo!

—Tanto mejor.

—Tanto peor, pues me gustaría poder entenderle.

—Pero ¿no oye usted nada?

—No.

—Ya pasó… Vamos. No me gusta la compañía; pero… Usted no compone… Usted no es berlinés[21].

—No consigo entender qué tiene usted contra los berlineses. Aquí donde se aprecia el arte y es practicado en gran escala, debería pensar que

se encuentra usted a gusto como un hombre de espíritu artístico.

—¡Se equivoca! Para mi desgracia estoy condenado a vagar como un espíritu solitario en un espacio vacío.

—¿Un espacio vacío aquí en Berlín?

—Sí, vacío a mi alrededor, pues ningún espíritu semejante se me acerca. Estoy solo.

—Pero ¿y los artistas?, ¿y los compositores?

—¡Nada de eso! Critican continuamente, perfeccionan todo al máximo; revuelven todo solo para encontrar un pobre pensamiento; charlando del arte y su sentido artístico y qué sé yo, no llegan a crear nada. Si alguna vez sienten que han de alumbrar unos pensamientos, demuestra la terrible frialdad su gran lejanía del sol… Es trabajo absurdo.

—Su juicio me parece excesivamente severo. Al menos deberían satisfacerle las magníficas representaciones teatrales.

—Una vez decidí ir al teatro para oír la ópera de mi joven amigo… ¿cómo se titula? ¡Ah! Todo el mundo estaba allí. Entre la variopinta multitud de personas ataviadas surgen los espíritus infernales… Todo tiene aquí voz y un sonido todopoderoso… ¡Demonios, me estoy refiriendo a *Don Juan*[22]! Pero no pude soportar la obertura, cuyo *prestissimo*[23] se oía sin sentido ni razón; y me había preparado para esto con ayuno y oración, porque sé que el eufono de esta envergadura resulta muy movido y disonante.

—Aunque debo confesar que las obras maestras de Mozart en gran parte, de manera inexplicable, están descuidadas, gozan en cambio de una representación digna las obras de Gluck[24].

—¿Lo cree usted así? Una vez quise oír *Ifigenia en Táuride*[25]. Cuando entro en el teatro, oigo que tocan la obertura de *Ifigenia en Áulide*. ¡Oh! -pienso-, un error.

¡Tocan esta Ifigenia! Me sorprendo cuando suena el *andante* con el que comienza *Ifigenia en Táuride* y sigue la tormenta. ¡Median veinte años entre ambas! Todo el efecto, toda la bien calculada explosión de la tragedia se ha perdido. ¡Un mar tranquilo… una tormenta… los griegos son lanzados a tierra, la ópera está ahí!

¿Cómo? ¿Ha escrito el compositor la obertura en un banquete para que la toquen como una pieza de trompeta, cómo y dónde quieran?

—Reconozco el desacierto. Pero mientras tanto se hace todo lo posible para prestigiar las obras de Gluck.

—¡Ah, sí! -dijo brevemente y luego rio con amargura. De pronto se levantó precipitadamente y nada pudo detenerlo. En un momento desapareció, y durante varios días lo busqué inútilmente por el Zoológico.

Habían pasado algunos meses cuando una tarde fría y lluviosa me había retrasado en una parte alejada de la ciudad e iba deprisa a mi casa de la Friedrichstrasse[26]. Tenía que pasar por delante del teatro; la estrepitosa música, trompetas y timbales me recordaron que tocaban precisamente *Armida*[27] de Gluck, y decidí entrar, cuando llamó mi atención un monólogo especial junto a las ventanas, donde se oye casi cada nota de la orquesta.

—Ahora viene el rey[28]… Tocan la marcha. ¡Oh, tocad, tocad los timbales…! ¡Es muy vivaz! Sí, sí, tienen que hacerlo hoy once veces… De lo contrario el cortejo no tiene gracia… Ajá… *maestoso*[29]…, arrastraos, niños. Mira, allí hay un figurante al que le cuelga el cordón del zapato… ¡Bien, por duodécima vez! ¡Y siempre siguiendo la nota dominante! ¡Oh, fuerzas eternas, esto no acaba nunca! Ahora hace una reverencia… Armida da las gracias humildemente. ¿Otra vez? ¡De acuerdo, faltan todavía dos soldados! Ahora acompañan con ruido al recitado… ¿Qué espíritu malvado me ha echado mal de ojo?

—El hechizo se ha disuelto -grité-. ¡Venga!

Saqué a mi extraño compañero del Zoológico, pues no era otro el que hablaba solo, lo agarré por el brazo y lo llevé conmigo. Parecía sorprendido y me seguía en silencio. Ya estábamos en la Friedrichstrasse, cuando se paró de repente.

—Yo lo conozco a usted -dijo-. ¡Usted estaba en el Zoológico… hablamos mucho… Yo había bebido vino… me había acalorado… Luego sonó el eufono durante dos días… he sufrido… ¡Ya pasó!

—Me alegro de que la casualidad lo haya traído otra vez a mí. Permita que nos conozcamos mejor. Vivo cerca de aquí. ¿Qué le parecería si…?

—No puedo ni debo ir a casa de nadie.

—No, no huya de mí; yo voy con usted.

—En ese caso tendrá que andar unos cientos de pasos. Pero ¿no quería ir al teatro?

—Quería oír *Armida*, pero ahora…

—¡Usted tiene que oír *Armida* ahora! ¡Venga!

Subimos en silencio por la Friedrichstrasse; de pronto dobló en una travesía y apenas podía seguirle de tan deprisa que iba, hasta que por fin se paró ante una casa de mal aspecto. Tuvo que llamar bastante hasta que por fin le abrieron. A tientas en la oscuridad, alcanzamos las escaleras y una habitación en el piso superior, cuya puerta cerró mi guía cuidadosamente. Todavía oí abrir otra puerta; enseguida entró con una luz encendida, y me sorprendió bastante el aspecto de la habitación extrañamente amueblada. Sillas pasadas de moda muy adornadas, un reloj de pared con la caja dorada y un espejo ancho y pesado daban al conjunto el aspecto sombrío de un esplendor caduco. En medio había un piano pequeño, y encima un tintero grande de porcelana, y junto a él unas hojas de papel pautado[30]. Una mirada penetrante a aquellos materiales para componer me convenció, sin embargo, de que tenía que hacer bastante tiempo que no escribía nada; pues el papel estaba completamente amarillo, y una tupida telaraña cubría el tintero. El individuo fue hacia un armario en el rincón de la habitación, en el que todavía no había reparado, y cuando descorrió la cortina, pude observar una hilera de libros bien encuadernados con los títulos dorados: *Orfeo*[31], *Armida*, *Alcestes*[32], *Ifigenia*, etc. En pocas palabras, vi juntas las obras maestras de Gluck.

—¿Tiene usted todas las obras de Gluck? -exclamé.

No me contestó, pero torció la boca con una risa convulsiva y el movimiento muscular de la flaca mejilla desfiguró por un momento el rostro como una horrible máscara. Dirigiéndome una sombría mirada, cogió uno de los libros -era *Armida*- y se dirigió solemnemente hacia el piano. Lo abrí rápidamente y coloqué el atril; parecía que le gustaba. Abrió el libro y… ¿quién podría describir mi admiración? Vi las hojas pautadas, pero no tenían ni una sola nota. Dijo:

—¡Ahora tocaré la obertura! ¡Vaya pasando las hojas a tiempo!

Yo se lo prometí, y entonces se puso a tocar magnífica y magistralmente con agradables acordes el majestuoso *tempo di marcia*[33] con que empieza la obertura, casi completamente fiel al original; pero el *allegro* era solo parecido a la idea principal de Gluck. Introdujo tantos movimientos nuevos y geniales que mi admiración fue en aumento. Especialmente sus modulaciones eran sorprendentes, sin resultar estridentes, y él sabía añadir tantas melodiosas melismas[34] a la sencilla idea principal, que parecían convertirlo en un cuerpo cada vez más nuevo y rejuvenecido. Su rostro resplandecía; frunció las cejas, y una ira largamente contenida brotó violentamente de sus ojos, que se deshicieron en lágrimas de profunda tristeza. A veces cantaba el tema, mientras ambas manos trabajaban en artísticas melismas, con una agradable voz de tenor; luego imitaba de manera muy especial con una voz ronca los timbales. Yo pasaba las hojas diligentemente, siguiendo su mirada. La obertura terminó y cayó agotado, con los ojos cerrados, en el sillón. Pero enseguida reaccionó, y pasando precipitadamente varias hojas en blanco, dijo con voz ronca:

—Señor, todo esto lo escribí cuando volví del reino de los sueños. Pero revelé a los profanos lo sagrado y una gélida mano me atenazó el ardiente corazón. No se rompió, pero me vi condenado a vagar entre los profanos como un espíritu solitario… sin cuerpo, para que nadie me conozca, hasta que el girasol me eleve otra vez a lo eterno. ¡Ah, ahora cantemos las escenas de *Armida*!

Entonces cantó la escena final de *Armida* con una expresión que me llegó a lo más íntimo. También aquí se apartó notablemente del original; pero su transformada música era igual en su mayor parte a las escenas de Gluck. Todo lo que puede expresar odio, amor, desesperación, rabia en los tonos más fuertes, lo resumía él violentamente en notas. Su voz parecía la de un joven, pues se elevaba desde la apatía a la robustez. Todas mis fibras temblaban… estaba fuera de mí. Cuando terminó me eché en sus brazos y le pregunté con voz contenida:

—¿Qué es esto? ¿Quién es usted?

Se levantó y me lanzó una mirada seria y penetrante; pero cuando iba a seguir preguntándole había huido con la luz, dejándome a oscuras. Pasó casi

un cuarto de hora; había perdido la esperanza de volver a verlo y trataba de abrir la puerta orientado por la situación del piano, cuando entró de repente con un traje de gala bordado, un rico chaleco, la espada en el costado y la luz en la mano.

Lo miré fijamente; vino solemnemente hacia mí, me cogió suavemente por la mano y dijo sonriendo de forma extraña:

—¡Soy el caballero Gluck![35]

DON JUAN[36]

UN SUCESO FABULOSO QUE LE OCURRIÓ A UN VIAJERO ENTUSIASTA

Aguafuerte de Karl Dannemann para Don Juan (*1923).*

Un campanilleo penetrante y una llamada estridente que decía «La función va a comenzar» me despertaron del dulce sueño en que me había sumido. Se oyeron mezclados los contrabajos… un golpe de timbales… sonidos de trompetas… un claro la emitido por el oboe, los violines dan el tono. Me froto los ojos. ¿Será que el siempre activo Satanás se me aparece en la embriaguez…? ¡No! Me encuentro en la habitación del hotel, donde me hospedé anoche hecho polvo. Justo por encima de mi cabeza está la elegante borla del cordón de la campanilla; tiro fuerte y aparece el camarero.

—Pero, ¡por el amor de Dios! ¿Qué significa esa música confusa que oigo aquí al lado? ¿Es que hay un concierto aquí en la casa?

—Excelencia -¡a mediodía había bebido champán en la comida!-, Su Excelencia no sabe quizá que este hotel está comunicado con el teatro[37]. Esta puerta secreta conduce a un pequeño corredor, desde el que puede usted entrar directamente al n.º 23; es el palco de los forasteros.

—¿Qué? ¿Teatro? ¿Palco de los forasteros?

—¡Sí, un pequeño palco de forasteros para dos, como máximo para tres personas… Solo para señores distinguidos, todo tapizado de verde, con ventanas enrejadas, pegado al teatro! Si a Su Excelencia le parece bien… representamos hoy *Don Juan*, del célebre señor Mozart de Viena. El precio de la entrada, un tálero[38] y ocho *groschen*[39], se lo cargaremos en cuenta.

Lo último lo dijo ya empujando la puerta del palco; tan deprisa me había dirigido yo por la puerta secreta al corredor al oír las palabras *Don Juan*. La sala era espaciosa para una localidad de tamaño mediano, estaba adornada con gusto y tenía una iluminación resplandeciente. Los palcos y el patio de butacas estaban completamente llenos. Los primeros acordes de la obertura me convencieron de que la orquesta era excelente y de que me proporcionarían el placer de disfrutar de una obra maestra si los cantantes no desmerecían.

En el *andante* me sobrecogieron los escalofríos del terrible e infernal *regno all pianto*[40]; horribles presentimientos de lo espantoso invadieron mi ánimo. Como un sacrilegio jubiloso me sonó la alegre charanga en el séptimo compás del *allegro*; en la profunda noche vi a los demonios ígneos que sacaban sus incandescentes garras para alcanzar a los hombres que

bailaban alegremente en el abismo sin fondo de una cubierta ligera. El conflicto de la naturaleza humana con los poderes desconocidos y espantosos que la rodean esperando su perdición apareció claro ante los ojos de mi espíritu. Finalmente amainó la tormenta; se levantó el telón. Helado y enojado, envuelto en su abrigo, Leporello[41] camina en la noche oscura ante la glorieta cantando *Notte e giorno faticar*[42].

¿Así que italiano? ¿Italiano en una ciudad alemana? *Ah che piacere*[43]! ¡Escucharé todos los recitados, todo como lo concibió y pensó el gran genio del maestro! Entonces irrumpió don Juan; detrás de él doña Inés, sujetando al impío por la capa. ¡Qué aspecto! Podía ser más alta, más esbelta, más solemne en el paso; pero ¡qué cabeza! Ojos que irradian amor, ira, odio, desesperación como de un foco sale una pirámide de rayos de chispas fulgurantes, que como el fuego griego[44] arde inextinguible en lo más profundo. Los mechones sueltos de cabello negro le cubren la nuca en ondas ensortijadas. El vestido de noche blanco revela encantos nunca entrevistos sin peligro. El corazón se dilata y contrae en violentas palpitaciones afectado por la terrible acción.

Y además… ¡qué voz! *Non sperar se non m'uccidi*[45]! ¡Entre la tormenta de instrumentos brillan como relámpagos fulgurantes los tonos salidos del metal etéreo!

Don Juan intenta escaparse en vano. ¿Lo quiere de veras? ¿Por qué no empuja con el fuerte puño a la mujer y se escapa? ¿Le ha dejado sin fuerzas la mala acción, o es la lucha entre el amor y el odio en su interior lo que le priva del valor y la energía? Su viejo padre ha expiado con la muerte su locura de atacar en la oscuridad al poderoso contrario; don Juan y Leporello siguen recitando su diálogo en el proscenio. Don Juan se despoja de su capa y aparece lujosamente vestido de terciopelo rojo rasgado con bordados de plata. Una figura poderosa, soberbia: el rostro de una belleza varonil; nariz prominente, mirada penetrante, labios delicadamente formados; el extraño movimiento de uno de los músculos de la frente sobre las cejas hace que durante unos segundos aparezca algo de mefistofélico[46] en su fisonomía, que sin eliminar la belleza del rostro despierta un escalofrío involuntario. Es como si pudiera practicar el arte de la serpiente de cascabel; como si las

mujeres miradas por él no pudieran ya abandonarle y tuvieran que sucumbir arrastradas por un poder siniestro.

Alto y seco, con un chaleco de listas rojas y blancas, una capa corta y roja, sombrero blanco con una pluma roja, Leporello da vueltas a su alrededor. En los gestos de su rostro se mezclan extrañamente expresiones de bondad, de bellaquería, de lascivia y desfachatez irónica; los cabellos grisáceos de la cabeza y de la barba contrastan extrañamente con las negras cejas. Se nota que el viejo pollo merece ser el criado de don Juan.

Afortunadamente han huido a través del muro. Antorchas… Aparecen doña Ana y don Octavio: un hombrecillo elegante, aseado y relamido de veintiún años como máximo. Como novio de doña Ana, probablemente viviría en la casa, para que se le pueda llamar tan pronto; al primer ruido que oyera, habría podido apresurarse y salvar al padre. Pero primero tenía que asearse y de noche no se atrevía a salir.

—*Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei*[47]!

Algo más que desesperación por el horrendo crimen hay en los tonos aterradores y desgarradores de este recitado y del dúo. El atentado violento de don Juan, que para él solo fue una amenaza de perdición, pero que dio muerte al padre, no es únicamente lo que arranca estos tonos del pecho acongojado; solamente los puede causar una lucha interna destructiva y mortal.

Precisamente ahora la alta y seca doña Elvira, con visibles huellas de una gran belleza, pero ajada, interrumpe al traidor don Juan:

—*Tu, nido d'inganni*[48].

Y el indulgente Leporello observa muy astutamente:

—*Parla come un libro stampato*[49].

Me pareció que había alguien a mi lado o detrás de mí. Hubiera sido fácil abrir la puerta del palco y deslizarse en él… Fue como una espina que me atravesó el corazón. ¡Era tan feliz de encontrarme solo en el palco para disfrutar sin ser molestado con la obra maestra representada en su totalidad y rodearla como con los tentáculos de un pólipo y engullirla! ¡Una sola palabra, además de ser una estupidez me habría arrancado dolorosamente de aquel maravilloso momento de entusiasmo poético y musical! Decidí no

darme por enterado de la presencia de mi vecino, sino más bien, completamente enfrascado en la representación, evitar cualquier palabra y cualquier mirada. Yo miraba hacia fuera con la cabeza apoyada en la mano y dando la espalda a mi vecino.

La marcha de la representación correspondía al magnífico comienzo. La pequeña, lasciva y enamorada Zerlina consolaba con tonos y gestos enamorados al bonachón y torpe Masetto. Don Juan expresaba desde lo más íntimo y de forma desgarrada su desprecio por los hombrecillos que lo rodeaban, solo atentos a su placer, atacando destructivamente su conducta y vida sin rodeos en la salvaje aria *Fin ch'an dal vino*[50]. El músculo de la frente se contraía más violentamente que antes.

Aparecen las máscaras. Su terceto es una oración que se eleva al cielo en rayos puros y fulgurantes.

Se levanta el telón central. Se divierten; chocan las copas, en confusión alegre van de acá para allá los campesinos y toda la clase de máscaras que la fiesta de don Juan ha atraído.

Ahora llegan los tres conjurados para la venganza. Todo se hace más solemne hasta que empieza el baile. Zerlina[51] se salva y en el final violento y tormentoso entra valiente don Juan dirigiendo la espada desenvainada contra sus enemigos. Arrebata al novio de las manos la pulida espada de acero y se abre paso por entre la vulgar chusma, a la que pone en desorden como el valiente Orlando[52] al ejército del tirano Cimosco[53], para que cómicamente caigan unos sobre otros en su huida.

Ya varias veces me había parecido sentir muy cerca detrás de mí un suave y cálido aliento, y haber oído el crujir de un vestido de seda. Esto me hizo pensar en la presencia de una mujer, pero completamente sumido en el mundo poético que me ofrecía la ópera, no le presté atención. Ahora, ya que había caído el telón, miré a mi vecina. No, las palabras no podían expresar mi asombro: doña Ana, con su disfraz, como la había visto en el teatro, estaba detrás de mí y me lanzaba la mirada penetrante de sus expresivos ojos.

La miré fijamente sin decir palabra; su boca (así me pareció) se contrajo en una risa ligera e irónica, en la que vi reflejada mi ridícula figura como en un espejo. Sentí la necesidad de hablarle y, me atreveré a decirlo, no logré

mover la lengua, paralizada tanto por el asombro como por el miedo. Por fin, por fin, me salieron casi involuntariamente estas palabras:

—¿Cómo es posible que la vea a usted aquí?

A lo que ella contestó enseguida en el más puro toscano que si yo no hablaba ni entendía italiano tendría que privarme del placer de la conversación, porque ella no hablaba otra lengua.

Sus dulces palabras sonaron como un canto. Al hablar se incrementaba la expresión de sus ojos azul oscuros y los relámpagos que emitían infundían un fuego en mi interior que aceleraba el pulso y hacía estremecer todas las fibras.

Era doña Ana, no había duda. No se me ocurría cómo podía estar al mismo tiempo en el teatro y en mi palco. Lo mismo que un sueño feliz relaciona las cosas más extrañas y una fe piadosa entiende lo sobrenatural dándole las llamadas apariencias naturales de la vida, así caí en una especie de sonambulismo ante la presencia de aquella mujer maravillosa y reconocí relaciones secretas que me unían tan íntimamente a ella y que durante su aparición en el teatro no había podido separarse de mí.

¡Cómo me gustaría poder transmitir, querido Theodor[54], cada palabra de la memorable conversación que comenzó entonces entre la *signora* y yo!, pero, al intentar transcribir en alemán lo que ella dijo, me resulta cada palabra rígida y sin fuerza, y las frases incapaces de expresar lo que ella dijo con facilidad y elegantemente en toscano.

Mientras ella hablaba del *Don Juan* y de su papel, me pareció que se me abrían por primera vez los secretos de la obra maestra y podía ver con claridad y reconocer con distinción las apariencias de un mundo extraño. Dijo que la música era toda su vida y que a menudo creía que algo en su interior cerrado secretamente que no podía expresar con palabras lo entendía cantando.

—¡Sí, entonces lo entiendo perfectamente -continuó con ardiente mirada y elevando la voz-, a mi alrededor todo permanece frío y muerto, y cuando aplauden un pasaje difícil, una versión lograda, parece como si manos heladas atenazaran mi ardiente corazón! ¡Pero tú, tú… tú me entiendes; pues sé que a ti también te ha captado el maravilloso y romántico reino donde habitan los encantos celestiales de las notas!

—¿Cómo me conocías tú, magnífica y maravillosa señora?

—¿No surgió en tu nueva ópera de tu interior la locura encantadora que siempre anhela el amor en el papel de *****?

—Te he comprendido: ¡tu alma se me ha abierto en el canto!

—Sí (entonces pronunció mi nombre), te he cantado a ti identificándome con tus melodías.

Sonó la campanilla del teatro. Una palidez repentina cubrió el rostro sin pintar de doña Ana; se llevó la mano al corazón como si experimentara un dolor súbito, y desapareció del palco diciendo en voz baja:

—Pobre Ana, ahora vienen tus momentos más terribles.

El primer acto me había entusiasmado, pero después del extraordinario suceso la música me sonaba de una manera extraña y completamente distinta. Era como si la realización de los más hermosos sueños largamente prometida viniera a la vida desde otro mundo; como si los anhelos más secretos del alma encantada se convirtieran en notas y se dieran a conocer de forma rara y extraordinaria.

En la escena de doña Ana me sentí elevar por un suave y cálido aliento que se deslizaba sobre mí invadiéndome con ebria voluptuosidad; involuntariamente se me cerraron los ojos, y me pareció sentir un beso abrasador en los labios; pero el beso era una nota largamente sostenida por un ansia insaciable.

Había empezado el final con una alegría desaforada: *Gia la mensa è preparata*[55]!

Don Juan estaba sentado entre dos muchachas a las que acariciaba e iba lanzando un corcho tras otro para permitir a los impetuosos espíritus, cerrados herméticamente, su pleno dominio de sí mismos. Era una habitación pequeña con una gran ventana gótica en el fondo por la que se veía la noche. Mientras Elvira recuerda sus juramentos al infiel, se ve a menudo relampaguear a través de la ventana y se oye el sordo murmullo de la tormenta que se avecina. Por fin una llamada violenta. Elvira y las muchachas huyen y entre los terribles acordes del mundo de los espíritus de ultratumba hace su entrada el violento coloso de mármol[56] ante el que don

Juan es un pigmeo. El suelo tiembla bajo las atronadoras pisadas del gigante.

Don Juan lanza su terrible «¡No!» entre la tormenta, el trueno y el griterío de los demonios. La hora de la muerte ha llegado. La estatua desaparece, un humo denso llena la habitación y de él salen horribles fantasmas. Don Juan se retorcía en las penas del infierno y se le veía de vez en cuando entre demonios. Una explosión como si cayeran mil rayos. Don Juan y los demonios han desaparecido, no se sabe cómo. Leporello está sin sentido en un rincón del aposento.

¡Qué benéfica resulta la aparición de las otras personas que buscan en vano a don Juan, escapado de la venganza por la intervención de los poderes ultraterrenos! Parece como si hubiera escapado del terrible círculo de los espíritus infernales.

Doña Ana apareció completamente transformada: una palidez mortal cubría su rostro, la mirada estaba apagada, la voz temblorosa e irregular; pero justo en el pequeño dúo de efecto desgarrador con el dulce novio, que ahora, después que el cielo lo ha liberado del peligroso papel vengador, quiere contraer matrimonio enseguida.

El coro huido había redondeado la obra magníficamente con un todo, y yo me fui rápidamente a mi cuarto con el ánimo muy exaltado, más que nunca. El camarero me llamó a la mesa y lo seguí mecánicamente.

La gente estaba radiante a causa de la feria y la representación de *Don Juan* era el motivo de la conversación. Se alababa en general a los italianos y la eficacia de su actuación; pero se hacían pequeñas observaciones que habían sido lanzadas acá y allá con picardía, y era que nadie había captado el significado profundo de la ópera de las óperas.

Don Octavio había gustado mucho. A alguno doña Ana le había parecido demasiado apasionada. Opinaba que en el teatro hay que ser muy moderado y evitar lo demasiado emocionante. El relato del asalto lo había consternado verdaderamente. Entonces tomó un poco de rapé y echó una mirada indescriptible entre tonta e inteligente a su vecino, que declaró que la italiana era una mujer muy guapa, pero poco preocupada por el vestido y la elegancia; que precisamente en aquella escena se le había soltado un rizo y había sombreado el medio perfil del rostro.

Entonces comenzó otro a entonar muy bajo *Fin ch'an dal vino*, a lo que observó una dama que el que menos le había gustado era don Juan; que el italiano había estado muy sombrío, había sido demasiado serio y no le había dado suficiente ligereza al carácter frívolo y alegre. La explosión final fue muy celebrada. Cansado de chismes, me fui a mi cuarto.

En el palco para forasteros n.º 23

¡Me sentía tan agobiado y sofocado en aquel aposento sin ventilación!

¡Querido Theodor, hacia media noche creí oír tu voz! Pronunciabas con nitidez mi nombre y parecía que murmuraban en la puerta secreta. ¿Qué me impide volver otra vez al lugar de mi maravillosa aventura? ¡Quizá te veré a ti y a ella, que llena todo mi ser! ¡Qué fácil es traer la mesita… dos lámparas… y material de escritorio! El camarero me busca con el ponche que le he pedido y encuentra la habitación vacía y la puerta secreta abierta. Me sigue al palco y me dirige una mirada dudosa. A una seña mía coloca la bebida sobre la mesa y se aleja con una pregunta en la punta de la lengua, volviéndose una vez más para mirarme. Dándole la espalda, me apoyo en el borde del palco y contemplo el teatro desierto, cuya arquitectura, mágicamente iluminada por mis dos lámparas, resalta en reflejos maravillosos de forma extraña y encantadora. Una corriente de aire que cruza el teatro mueve el telón. ¿Y si se levantara? ¿Y si apareciera doña Ana asustada por los terribles fantasmas?

—¡Doña Ana! -grito involuntariamente.

La exclamación se apaga en el espacio vacío, pero los espíritus de los instrumentos de la orquesta se despiertan y una nota extraordinaria tiembla. ¡Es como si susurrara el nombre amado!

No puedo librarme del escalofrío misterioso que afecta favorablemente a mis nervios.

Soy dueño de mí mismo y me siento dispuesto al menos a indicarte, querido Theodor, que solo ahora creo haber entendido la maravillosa obra del divino maestro en toda su profundidad.

Solo un poeta entiende a otro poeta; solo un espíritu romántico puede penetrar en lo romántico; solo el espíritu poéticamente exaltado, que recibió la consagración en el templo, puede entender lo que expresa el consagrado en el éxtasis.

Si se ve la obra (*Don Juan*) sin darle un significado profundo, recurriendo solamente a lo histórico, apenas se puede entender cómo pudo Mozart idear y componer una música así. Un *bonvivant*, que ama excesivamente el vino y las mujeres, que con petulancia invita a su alegre mesa a la estatua de piedra que representa a su anciano padre, al que mató para defender su propia vida…, verdaderamente no resulta muy poético; y, honradamente, tal individuo no vale tanto como para que los poderes de ultratumba le premien con un aposento especial en los infiernos; ni para que la estatua de piedra animada por el espíritu glorificado se esfuerce por bajarle del caballo para exhortar al pecador a que haga penitencia por el último pecadillo; ni que finalmente el diablo envíe a sus mejores secuaces para organizar el traslado a su reino de la forma más horrorosa.

Puedes creerme, Theodor. La naturaleza dotó a don Juan, como a los niños mimados, con todo lo que emparenta a los hombres con la divinidad, lo elevó sobre la multitud vulgar, sobre los operarios, que como ceros, para que valgan algo, hay que colocar ante ellos un número; lo dotó para vencer y dominar. Un cuerpo fuerte, magnífico, una fisonomía que emite rayos, que, encendiendo los presentimientos más elevados, llegan al alma; un espíritu profundo, una inteligencia rápida.

Pero esa es la terrible consecuencia del pecado original: que el enemigo conserve el poder de acechar al hombre y ponerle malvadas trampas en su esfuerzo hacia lo alto, como corresponde a su origen divino. Este conflicto entre los poderes divinos y demoníacos causa el concepto de lo terreno, así como la victoria ganada es causa de la noción de la vida ultraterrena.

A don Juan le entusiasman las exigencias de la vida, que condicionan su estructura corporal y espiritual, y un ansia eterna y ardiente, que hace correr su sangre hirviente por las venas, lo impulsa para que ansioso y sin descanso aproveche todas las apariencias del mundo terreno, esperando en vano la satisfacción.

Puede que no haya nada en la tierra que eleve tanto a los hombres en su íntima naturaleza como el amor; él es el que tan secreta y violentamente destruye e ilumina los elementos más íntimos del ser. ¿Por qué sorprende, pues, que don Juan esperara acallar en el amor el ansia que rasgaba su pecho y que el demonio le echara las garras al cuello? En la mente de don Juan surgió la idea, sembrada por la astucia de su enemigo mortal, de que a través del amor, mediante el goce con las mujeres, se podía satisfacer en la tierra lo que solo es una promesa celestial que reside en nuestro pecho y esa ansia insaciable es precisamente lo que nos pone en relación directa con lo supraterreno. Yendo sin descansar de unas mujeres hermosas a otras más hermosas, disfrutando hasta la saciedad, hasta la embriaguez destructora de su encanto con el furor más ardiente, siempre creyendo engañarse en la elección, siempre esperando encontrar el ideal de la satisfacción definitiva, don Juan considera toda vida terrena débil y superficial y despreciando al hombre se apoya en las apariencias, que le parecen lo más elevado de la vida, tan amargamente engañado. El goce con las mujeres no supone la satisfacción de su sensualidad sino una burla contra la naturaleza y el creador. Un profundo desprecio de las opiniones generales sobre la vida, sobre las que se sentía superior, y una burla aún más amarga hacia los hombres, que en el amor feliz, en la unión burguesa, no podían esperar en lo más mínimo la satisfacción de los deseos más altos que la naturaleza hostil puso en nuestro pecho, lo empujaban a rebelarse especialmente y a preparar la ruina al ser desconocido y fatal. Este se le aparecía como algo malicioso que jugaba con los miserables seres que creaba su burlesco humor siempre que se presentaba la ocasión.

La seducción de una novia amada, destruida por un golpe poderoso nunca suficientemente aciago, es un magnífico triunfo sobre un poder enemigo que lo saca de una vida opresora, sobre la naturaleza… sobre el Creador. Cada vez pretende más de la vida, pero para precipitarse en el infierno. La seducción de doña Ana, con sus consecuencias anejas, es la meta más alta a la que aspira.

Doña Ana es, considerando los mayores favores de la naturaleza, opuesta a don Juan. Así como don Juan era originalmente un hombre sorprendentemente fuerte y magnífico, ella es una mujer divina, contra cuya

alma pura el diablo no podía hacer nada. Toda la magia infernal solo podía destruirla terrenalmente.

En cuanto Satanás ha consumado su perdición, el infierno no puede aplazar por más tiempo la ejecución de la venganza, según los designios del cielo.

Mofándose de la estatua, don Juan invita al viejo al que ha matado a un alegre banquete, y el espíritu glorificado, mirando por primera vez al hombre caído, entristeciéndose por él, no renuncia a advertirle de forma terrible para que haga penitencia. Pero su alma está tan perdida, tan destrozada que la bendición del cielo no le proporciona ningún rayo de esperanza a su alma ni lo ilumina para mejorar.

¡Querido Theodor, seguramente te ha extrañado que haya hablado de la seducción de doña Ana! Y bien, en este momento en que los pensamientos y las ideas que brotan del alma superan a las palabras, te digo brevemente cómo se me aparece en la música, sin ninguna referencia al texto, toda la relación de los dos seres en lucha (don Juan y doña Ana).

Ya antes dije que doña Ana es opuesta a don Juan. ¿Como si doña Ana hubiera sido destinada por el cielo a hacer reconocer a don Juan por medio del amor que antes le arruinaba, por las artes de Satanás, la naturaleza divina inherente en él y arrancarle de la desesperación de su esfuerzo aniquilador?

Demasiado tarde, la vio en el momento del gran crimen y entonces solo podía satisfacerlo el placer diabólico de arruinarla.

¡No se salvó! Cuando él huyó, la acción estaba consumada. El fuego de una sensualidad sobrehumana, fuego del infierno, irrumpió en su alma e hizo inútil toda oposición. Solo él, solo don Juan podía encender en *ella* la locura voluptuosa con que lo abrazó; él pecó en lo íntimo con la furia poderosa y arrolladora de los espíritus infernales. Cuando después del hecho consumado quiso huir, la idea de su destrucción con angustias atormentadoras la envolvió entonces como la muerte horrorosa de un monstruo flameante.

La muerte de su padre a manos de don Juan, su relación con el frío, cobarde y vulgar Octavio, al que creyó amar una vez, el furioso amor que en el interior de su alma arde con una llama devoradora, que se inflamó en

el momento del sumo placer y luego se convirtió en el calor de un fuego abrasador, todo eso destruye su pecho. Ella piensa que solo la muerte de don Juan puede proporcionar al alma atormentada la tranquilidad de los mártires; pero esa tranquilidad es su propia muerte terrena.

Constantemente exige venganza a su frío novio; ella misma persigue al traidor y solo cuando los poderes de ultratumba lo han lanzado al infierno se siente más tranquila; no puede corresponder al novio que se alegra por la boda:

—*Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor*[57]!

No puede resistir un año; don Octavio no abrazará nunca a la que salvó su alma piadosa de ser la novia consagrada a Satanás.

¡Qué vivaz sentí todo esto en lo más íntimo de mi alma a los acordes desgarradores del primer recitado y en el relato del asalto nocturno!

Incluso la escena de doña Ana en el segundo acto: «*Crudele*»[58], que observada superficialmente solo se refiere a don Octavio, expresa en sus secretas acusaciones, en las relaciones más maravillosas aquella felicidad interior y terrena y el sentimiento devorador del alma.

¿Cómo deben entenderse las palabras que el poeta, tal vez inconscientemente, añadió como un suplemento especial: *forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me*[59]?

Dan las dos. Una cálida y eléctrica sacudida recorrió todo mi ser. Siento el suave olor de un fino perfume italiano, que me hizo pensar en mi vecina de ayer; me rodea un sentimiento de dicha que solo creo poder expresar con notas. El aire cruza con más fuerza el teatro, las cuerdas de los instrumentos zumbaban en el oído. ¡Oh cielos! A lo lejos, en las sombras de unas notas turgentes de la ligera orquesta, creo oír la voz de doña Ana:

—*Non mi dir, bell'dol mio!*[60]

Ábrete, lejano y desconocido reino de los espíritus, tú Dschinnistan[61], lleno de maravillas, donde un inefable dolor celestial, como la alegría indescriptible, llena de manera exorbitante el alma encantada. Déjame entrar en el círculo de tus graciosas apariciones. Haz que el sueño, al que tú has elegido para provocar tan pronto el horror como para ser un amable

mensajero entre las personas de esta tierra, pueda conducir mi espíritu a las regiones etéreas cuando el sueño sujete al cuerpo con lazos de plomo.

Conversación a mediodía en la mesa del restaurante, como apéndice

Un hombre serio con una tabaquera que tamborilea fuerte en la tapa de la misma:

—Es fastidioso que ya no podamos oír una ópera decente. Esto se debe a una espantosa exageración.

Uno con cara de mulato:

—¡Es verdad! Ya se lo he dicho a ella bastantes veces. El papel de doña Ana siempre le afectaba seriamente. Ayer estaba como poseída. Dicen que durante todo el entreacto estuvo sin sentido y en la escena del segundo acto tuvo un ataque de nervios.

Un insignificante:

—¡Oh, diga!

El de cara de mulato:

—¡Ah, sí! Ataques de nervios y no le fue posible irse del teatro.

Yo:

—¡Por el amor de Dios! ¿Son preocupantes los ataques? ¿Volveremos a oír pronto a la *signora*?

El hombre serio con la tabaquera, tomando una dosis:

—Difícilmente, pues la *signora* ha muerto esta mañana a las dos en punto.

EL ENEMIGO DE LA MÚSICA

Locura de Kreisler, dibujo de Hoffmann (1822).

Hay algo de maravilloso en tener unas cualidades tan musicales que uno, como dotado de un poder especial, domina fácil y alegremente las enormes masas musicales que los maestros han compuesto con una cantidad innumerable de notas y tonos de los instrumentos más variados, mientras que se las interpreta en la mente y en el pensamiento sin emoción especial, sin los golpes dolorosos del entusiasmo apasionado de la melancolía desgarradora. ¡Cuánto se disfruta internamente del virtuosismo de los músicos! ¡Sí, dejar que esta alegría que sale de dentro crezca sin ningún peligro! No quiero pensar en la dicha de ser un virtuoso; pues mi dolor será todavía más intenso, tanto que me aparta enteramente del sentido de la música. También mi indescriptible torpeza en la ejecución de esta sublime arte, que desgraciadamente ya mostré desde niño, puede provocarlo.

Mi padre fue por cierto un músico experto; tocaba con provecho un gran piano de cola hasta altas horas de la noche, y cuando una vez hubo un concierto en nuestra casa, tocó piezas muy largas en las que lo acompañaron los demás con violines, contrabajos, incluso flautas y cuernos, aunque poco. Cuando por fin terminó una pieza tan larga, gritaron todos:

—¡Bravo, bravo! ¡Qué concierto tan hermoso! ¡Qué bien tocado! -Y decían con profundo respeto el nombre de Emanuel Bach.

Pero mi padre había aporreado y bramado tanto que me parecía que aquello apenas se trataba de música, sino que él hacía eso por diversión, y los demás también lo consideraban una diversión. En tales ocasiones yo iba siempre vestido con mi traje dominguero y tenía que estar sentado en una silla alta junto a mi madre y escuchar sin moverme mucho. El tiempo se me hacía terriblemente largo, y no habría podido aguantar si no me hubiera divertido con las muecas especiales y los movimientos cómicos de los músicos. Me acuerdo particularmente de un viejo abogado, que muy arrimado siempre a mi padre tocaba el violín y del que decían que era un entusiasta muy exagerado, y la música casi lo enloquecía tanto que en la

loca exaltación, a que le elevaba el genio de Emanuel Bach[62], de Wolf[63] o de Benda[64], ni tocaba bien ni llevaba el compás.

Todavía estoy viendo a aquel hombre. Llevaba un traje color ciruela con los botones revestidos de oro, una pequeña daga de plata y una peluca roja ligeramente empolvada, de la que colgaba atrás una pequeña redecilla redonda. En todo lo que emprendía se observaba una seriedad indescriptible y rara.

—*Ad opus*[65]! -solía exclamar, cuando mi padre colocaba las partituras en los atriles.

Luego cogía el violín con la mano derecha, mientras con la izquierda se quitaba la peluca y la colgaba en un clavo. Después se levantaba inclinándose cada vez más sobre la hoja para trabajar, tanto que los ojos, enrojecidos, le brillaban y se le saltaban y aparecían gotas de sudor en su frente. Sucedía a veces que terminaba antes que los demás, de lo que se sorprendía bastante y los miraba malignamente. A menudo me parecía que obtenía tonos parecidos a los que el vecino Peter, investigando con sentido zoológico los talentos musicales ocultos de los gatos, conseguía del nuestro mediante un hábil tirón de cola, por lo que alguna vez fue castigado por mi padre (Peter).

Brevemente, el abogado de color ciruela -se llamaba Musewius- me resarcía del suplicio de estar quieto divirtiéndome con sus muecas, con sus raros saltos de costado, con sus cantos a media voz.

Una vez causó una completa perturbación en la música, tanto que mi padre saltó del piano y todos se lanzaron sobre él, temiendo que le hubiera ocurrido algún contratiempo. En realidad empezó a mover la cabeza, al principio algo, luego siguió un progresivo crescendo cada vez más fuerte de un lado para otro, a lo que siguió un horrible rasgueo del arco en las cuerdas, chasqueaba con la lengua y pataleaba. Pero no era más que una pequeña mosca enemiga que, permaneciendo en el mismo círculo con obstinación persistente, zumbaba a su alrededor y, ahuyentada mil veces, volvía a posársele sobre la nariz. Eso le había precipitado en una desesperación salvaje.

Sucedía a veces que la hermana de mi madre cantaba un aria[66]. ¡Ah, cómo me alegraba con ello! La quería mucho; ella me dedicaba mucho

tiempo y me cantaba a menudo con su bonita voz, que me penetraba hasta lo más íntimo, una cantidad de maravillosas canciones, que recuerdo tan bien que puedo cantarlas en voz baja.

Era algo solemne cuando mi tía cantaba un aria de Hasse[67] o de Traetta[68] o de otro maestro. El abogado no podía acompañarla tocando. Cuando ellos tocaban el preludio y mi tía todavía no había empezado a cantar, me palpitaba el corazón y me invadía una extraña sensación de placer y tristeza que apenas podía contenerme. Pero en cuanto mi tía había cantado una frase, empezaba yo a llorar amargamente y era llevado al salón con fuertes palabras de reprensión de mi padre. Con frecuencia discutía mi padre con mi tía, porque esta creía que sin duda mi conducta no procedía de que la música me afectaba de forma desagradable y negativa, sino más bien de la enorme sensibilidad de mi espíritu. Por el contrario, mi padre me tenía por un chico tonto que por aversión aullaba como un perro antimusical.

Una excelente razón, no solo para defenderme, sino también incluso para atribuirme un sentido musical oculto profundamente, la extrajo mi tía del hecho de que yo muchas veces, cuando mi padre casualmente no había cerrado el piano, podía divertirme durante horas buscando y tocando toda clase de melodiosos acordes. Cuando con ambas manos encontraba tres, cuatro o tal vez seis tangentes[69], que tocadas al unísono dejaban oír un acorde completamente maravilloso y agradable, no me cansaba de tocarlos. Yo ponía la cabeza de lado sobre la tapa del instrumento; apretaba los ojos; estaba en otro mundo; pero al final tenía que volver a llorar amargamente sin saber si era de placer o de dolor. Mi tía me escuchaba con frecuencia y mostraba su alegría, mientras que mi padre encontraba en ello solo una conducta infantil. De hecho parecía que no estaban de acuerdo sobre mí ni sobre otros asuntos, especialmente sobre la música, pues mientras mi tía encontraba una gran satisfacción en piezas musicales, preferentemente si habían sido compuestas por maestros italianos con toda sencillez y sin ostentación, mi padre, que era un hombre vehemente, la llamaba música ratonera, algo de lo que no podría ocuparse nunca la inteligencia. Mi padre siempre hablaba de inteligencia; mi tía, siempre de sentimiento.

Finalmente consiguió que mi padre, a través de un viejo cantor que solía tocar la viola en los conciertos familiares, me permitiera aprender a tocar el

piano. Pero ¡oh Dios mío!, enseguida se demostró que mi padre tenía razón: mi tía había confiado demasiado en mí. No me faltaba sentido del ritmo ni comprensión de una melodía, según reconoció el cantor; pero mi ilimitada torpeza lo arruinaba todo. Si tenía que realizar un ejercicio y me ponía al piano muy aplicado con la mejor intención, caía involuntariamente en aquel juego de los acordes y no seguía adelante. Con un esfuerzo grande e indecible me había ejercitado en tonalidades diversas hasta llegar a una desesperación, que estaba señalada con cuatro sostenidos y, según sé ahora con exactitud, se llama Mi mayor. Sobre la pieza estaba escrito con letras grandes: *scherzandopresto*, y cuando el cantor me lo tocó, tenía algo de saltarín y movedizo que me disgustó mucho. ¡Oh, cuántas lágrimas, cuántos empujones de ánimo del infeliz cantor me costó el maldito *presto*! Por fin llegó para mí el terrible día en que debía demostrar mis conocimientos adquiridos a mi padre y a sus amigos musicales, debía tocar ante ellos todo lo que había aprendido. Sabía todo muy bien, excepto el horrible presto en Mi mayor. La tarde antes me puse al piano con una cierta desesperación para, costara lo que costara, tocar aquella pieza impecablemente. Ni yo supe cómo sucedió, pero intenté tocar la pieza justo en la tangente que quedaba a la derecha de la que debía apretar. Lo conseguí, la pieza me resultó más fácil, y no me equivoqué en ninguna nota, aunque la toqué en otra tangente, y me pareció que la pieza sonó incluso mejor que cuando la había tocado el cantor. Me sentía contento y aliviado. Al día siguiente me senté decidido al piano y toqué vivamente mi piececita y mi padre gritaba una y otra vez:

—¡Esto no lo había imaginado!

Cuando terminó el *scherzo*[70], dijo el cantor muy amablemente:

—¡Este es el difícil tono en Mi mayor!

Y mi padre se dirigió a un amigo diciendo:

—¡Mirad qué bien practica el chico el difícil Mi mayor!

—Perdone, estimado señor -respondió este-, eso era Fa mayor.

—¡En absoluto, de ninguna manera! -dijo mi padre.

—Pues sí -replicó el amigo-; lo veremos enseguida.

Se fueron ambos al piano.

—¡Mire! -exclamó mi padre triunfante señalando los cuatro sostenidos.

—Pero el chico ha tocado en Fa mayor -dijo el amigo.

Tuve que repetir la pieza. Lo hice con mucha naturalidad, sin que tuviera muy claro sobre lo que discutían tan seriamente. Mi padre miraba las teclas; pero apenas había dado algunas notas cuando la mano de mi padre me zumbó en los oídos.

—¡Maldito y tonto muchacho! -gritó enfurecido.

Llorando y gritando salí de allí corriendo, y entonces acabé para siempre con mi enseñanza musical. Pero mi tía opinaba, por el contrario, que precisamente haber podido ejecutar toda la pieza correctamente, aunque en otro tono, demostraba un verdadero talento musical. Sin embargo, incluso creo que mi padre tenía razón haciendo que dejara de aprender a tocar cualquier instrumento, pues mi torpeza, la rigidez y falta de movilidad de mis dedos habría chocado con cualquier esfuerzo.

Precisamente esta rigidez parecía abarcar también, en relación con la música, a mi capacidad espiritual. Así sentí a menudo aburrimiento, asco y fastidio ante la manera de tocar de virtuosos reconocidos, mientras todos prorrumpían en una admiración jubilosa. Y como no podía dejar de expresar honradamente mi opinión, o más bien expresar claramente mi sentimiento interior, exponíame además a las risas de la mayoría refinada entusiasmada por la música. ¿No ocurrió así cuando un pianista famoso llegó a la ciudad y se hizo oír en casa de un amigo mío?

—Hoy, mi queridísimo -dijo mi amigo-, se curará usted de su hostilidad hacia la música; el maravilloso Y le exaltará, le encantará.

En contra de mi voluntad tuve que ponerme muy cerca del piano. Entonces empezó el virtuoso a hacer subir y bajar las notas, organizando un gran estrépito, y como esto persistiera incesantemente, me sentí completamente mareado y mal. Pero enseguida atrajo mi atención otra cosa, y me pareció, cuando ya no oía al músico, que miraba de forma rara al piano. Cuando finalmente terminó de atronar y enfurecerse, me cogió mi amigo por el brazo y me dijo:

—¡Ahora está usted totalmente petrificado! ¡Eh, amiguito!, ¿siente usted, por fin, ahora el efecto profundo y arrebatador de la música celestial?

Entonces tuve que reconocer que en realidad había oído poco al músico, que más bien me había divertido mucho con el rápido subir y bajar y con el martilleo semejante a un reguero de pólvora; por lo que todos soltaron una sonora carcajada.

¡Con cuánta frecuencia fui regañado despiadada, insensible e impasiblemente, cuando de forma incontenible salí corriendo de la habitación, tan pronto como se abría el piano, o esta o aquella dama tomaba la guitarra y se ponía a canturrear! Pues bien sabía yo que la música que habitualmente seducía en las casas a mí me producía tristeza y dolor y físicamente me hacía daño al estómago.

Esto es una gran desgracia y me hace menospreciar al mundo selecto. Yo sé bien que una voz y un canto como el de mi tía penetra tanto en mi interior y despierta sensaciones para las que no tengo palabras. Me parece como si fuera la dicha que se eleva sobre lo terreno y por eso en la tierra no puede encontrar ninguna expresión. Pero precisamente por eso me es completamente imposible, si oigo a tal cantante, prorrumpir en una sonora admiración como otros. Permanezco callado y miro en mi interior, porque allí todavía resuenan los tonos que fuera se van extinguiendo, y soy considerado entonces frío e insensible, un enemigo de la música.

Encima de mí, al otro lado, vive el director de orquesta que cada jueves tiene un cuarteto en casa, del que en el verano oigo notas apagadas, pues por la tarde, cuando se hace silencio en la calle, tocan con las ventanas abiertas. Entonces me siento en el sofá y escucho con los ojos cerrados, lleno de gozo, pero solo en el primero. Al segundo cuarteto ya se confunden las notas como si estas tuvieran que luchar con las melodías del primero, que habita todavía dentro. Y el tercero ya no puedo soportarlo. Entonces tengo que marcharme, y con frecuencia el director se ríe de mí, al ver cómo me pone en fuga la música.

Ellos tocaban, según he oído, seis y ocho de esos cuartetos. Realmente admiraba la extraordinaria fuerza espiritual, la fuerza musical interior que se necesita para interpretar tanta música y mediante la ejecución dar vida a lo que se ha sentido y pensado en lo más íntimo.

Del mismo modo me sucede con los conciertos, pues a menudo ya la primera sinfonía despierta tal tumulto en mí que estoy muerto para todo lo

demás. Sí, con frecuencia me excitaba tanto el primer tiempo, me estremecía tan violentamente que mi anhelo me elevaba para ver más claramente todas las extrañas apariciones ante las que me sentía intimidado, queriendo entrelazarme en su extraña danza, de tal manera que me sintiera igual entre ellos.

Nunca pregunté por el maestro; eso me parecía del todo indiferente. Me parecía como si en el punto más alto solo se moviera una masa psíquica y como si en ese sentido yo hubiera compuesto muchas maravillas.

Mientras escribo esto para mí, me siento miedoso e inquieto de qué se me podría escapar de los labios dada mi innata y natural sinceridad. ¡Cómo se reirían de mí! ¿No dudarían algunos verdaderos bandidos musicales de la salud de mi mente?

Si después de la primera sinfonía me apresuraba a salir de la sala del concierto, me gritaban:

—¡Ahí va corriendo el enemigo de la música!

Y se compadecían de mí, pues se exigía que todo intelectual se inclinara cortésmente ante el arte, y que hablara también sobre lo que no sabe y amara y practicara la música. El ser arrastrado por este impulso a la soledad, donde el poder eternamente vivo despierta, en el susurro de las hojas de encina sobre mi cabeza y en el murmullo de las fuentes maravillosas, notas que se entrelazan misteriosamente con los sonidos que descansan en mi interior y que irradian una exquisita música…, sí, esa es precisamente mi desgracia.

La terrible y desagradable torpeza para comprender la música me perjudica también en la ópera.

De vez en cuando me parece realmente como si aquí y allí se hubiese producido un ruido hábil y musical, y que se ahuyentara con esto muy convenientemente el aburrimiento o monstruos aún más malignos, así como ante las caravanas címbalos y timbales se tocan loca y violentamente, para detener a los animales salvajes. Pero, frecuentemente, cuando parece que las personas solo podrían hablar con los acentos violentos de la música, que el imperio de lo maravilloso se convirtiera en una estrella flameante, he de esforzarme para sujetarme al huracán que me rodea y amenaza con arrojarme al infinito.

Pero vuelvo una y otra vez a cierta ópera, y en mi interior se hace más claro y luminoso y todas las figuras salen de la oscura niebla y caminan hacia mí, y entonces las reconozco como si fueran muy amables conmigo y flotaran conmigo en una vida sublime.

Creo que habré escuchado cincuenta veces *Ifigenia*[71] de Gluck. Los auténticos músicos se ríen de esto con toda razón y dicen:

—Con la primera ya lo hemos entendido y con la tercera ya estamos hartos.

Un espíritu malo me persigue y me obliga a ser caprichoso y raro y a ampliar considerablemente lo raro de mi aversión a la música. Así, estaba yo el otro día en el teatro, adonde había ido por deferencia a un amigo forastero. Estaba totalmente sumido en mis pensamientos, cuando (se representaba una ópera) hicieron un ruido indecible. Entonces me empujó el vecino diciendo:

—¡Es un pasaje excelente!

Yo reflexioné y no pude en el momento pensar otra cosa que él hablaba del sitio en butaca de patio, donde precisamente nos encontrábamos y contesté ingenuamente:

—¡Sí, un sitio excelente, pero hay un poco de corriente!

Entonces él rio mucho y fue contada como anécdota del enemigo de la música en toda la ciudad. En todas partes me gastaban bromas con la corriente de aire en la ópera, pero yo tenía razón.

¿Habría que creer, sin embargo, que había un auténtico y verdadero músico que era de la opinión de mi tía respecto a mi sentido musical?

Nadie hará mucho caso, si digo que este no es otro que el director de orquesta Johannes Kreisler[72], que está bastante desacreditado a causa de sus fantasías. Pero no estoy poco satisfecho de que él no se niegue a tocar y a cantar para mí según mi sentimiento interior, como a mí me alegra y eleva.

Hace poco dijo, cuando me quejaba de mi torpeza musical, que podía compararme con aquel aprendiz del templo de Sais[73] que, pareciendo poco hábil en comparación con otros alumnos, encontró, sin embargo, la piedra maravillosa que los demás con gran empeño buscaron en vano. Yo no lo entendía porque no había leído las obras de Novalis, a las que me remitió.

Las he solicitado hoy en la biblioteca circulante, pero probablemente no recibiré el libro, pues debe de ser magnífico y por eso muy leído.

Pero no; realmente recibo las obras de Novalis, dos tomitos, y el bibliotecario me dice que siempre las podría servir, pues están en la biblioteca permanentemente. No había podido encontrar enseguida a Novalis, pues lo había puesto aparte como un libro por el que nadie preguntaba.

Pero quiero ver enseguida qué relación tiene todo con el novicio de Sais.

LA FERMATA[74]

La fermata, de Johann Erdmann Hummel, h. 1814

El alegre y vigoroso cuadro de Hummel[75], la reunión en una *locanda*[76] italiana, se hizo famoso en la Exposición de Berlín en el otoño de 1814, en

la que figuró para alegría de la vista y del espíritu de muchos. Un cenador con vegetación espesa, una mesa llena de vino y fruta, en ella dos mujeres italianas sentadas frente a frente; una de ellas canta, la otra toca la *chitarra*[77]; por detrás, entre ellas, un abate, que hace de director musical. Con la batuta levantada espera el momento en que la *signora* termine la cadencia con un largo trino que está ejecutando con la vista dirigida al cielo. Luego baja de golpe y la guitarrista ataca audazmente el acorde dominante. El abate está lleno de admiración, lleno de un placer espiritual y al mismo tiempo angustiosamente tenso. Por nada del mundo dejaría de marcar el compás correcto. Apenas se atreve a respirar. Desearía atar la boca y las alas a todas las abejas y a todos los mosquitos para que no hicieran ruido. Y mucho más funesto le parece el ocupado hostelero que le trae justo ahora, en el momento más importante, el vino que le había pedido. Se ve una terraza por la que irrumpen brillantes haces de luz. Allí está parado un jinete, al que le sirven de la taberna y a caballo una bebida fresca.

Ante este cuadro estaban los dos amigos, Eduard y Theodor.

—Cuanto más -dijo Eduard- miro a esta cantante algo envejecida pero verdaderamente virtuosa y encantadora con sus vestidos coloreados, cuanto más me recreo en el perfil serio, auténticamente romano de la bella figura de la guitarrista, cuanto más me divierte el muy excelente abate, tanto más libre y fuertemente penetra el conjunto en la vida real. En realidad está caricaturizado en sentido amplio, pero lleno de serenidad y de gracia. Quisiera subir al cenador y abrir una de las botellas más preciadas que me sonríen desde la mesa. Verdaderamente me parece que siento ya algo del dulce aroma del noble vino. No, este estímulo no puede proceder de este ambiente frío y prosaico que nos rodea. Hagamos honor al magnífico cuadro, al arte, a la bella Italia, donde brota el placer de vivir y vaciemos una botella de vino italiano.

Mientras Eduard decía esto con frases entrecortadas, Theodor había permanecido callado y profundamente ensimismado.

—¡Sí, hagamos eso! -dijo, como si despertara de un sueño.

Pero apenas podía apartarse del cuadro, y cuando, siguiendo mecánicamente al amigo, se encontró ya a la puerta, lanzó miradas impacientes a la cantante y al abate. La proposición de Eduard se llevó a

cabo inmediatamente. Cruzaron la calle y pronto tuvieron ante ellos en el cuartito azul de Sala Tarone[78] una botella muy parecida a la del emparrado.

—Me parece -dijo Eduard después de haber bebido algunos vasos y de que Theodor permaneciera callado y ensimismado-, que el cuadro te ha impresionado de manera especial y no de forma tan positiva como a mí.

—Puedo asegurar -respondió Theodor- que yo también he disfrutado en gran medida de todo lo placentero y agradable del cuadro, pero es de verdad extraordinario que represente una escena de mi vida con un parecido total de retrato entre los personajes. Tienes que reconocerme que también los recuerdos agradables pueden perturbar de forma extraña el espíritu, si surgen de repente de manera completamente inesperada e inusual, como despertados por una varita mágica. Ese es ahora mi caso.

—¿De tu vida? -dijo Eduard totalmente sorprendido-. ¿Una escena de tu vida representaría el cuadro? Me ha parecido que la cantante y el abate eran retratos muy logrados, pero ¿se han dado en tu vida? Bueno, cuenta enseguida cómo se relaciona todo esto; estamos solos, nadie viene por ahora.

—Me gustaría hacerlo -dijo Theodor-, pero tendría que remontarme muy atrás… hasta mi juventud.

—Habla tranquilamente -repuso Eduard-. No sé mucho de tus años juveniles. Si dura mucho, no pasará nada peor que vaciemos una botella más de lo que habíamos previsto, nadie tomará esto a mal, ni nosotros ni el señor Tarone.

—Nadie se extrañó -comenzó Theodor- de que yo finalmente dejara todo lo demás a un lado y me dedicara por entero a la noble música, pues ya desde muchacho apenas hacía otra cosa y aporreaba de día y de noche el viejo, chirriante y desafinado piano de mi tío[79]. En la pequeña localidad estábamos mal en cuestión de música, no había nadie que me hubiera podido enseñar, excepto un viejo y extraño organista, pero que era un estéril calculador y me torturaba mucho con tocatas y fugas[80] tristes y disonantes. Sin dejarme intimidar por eso, resistí fielmente. A veces el viejo me regañaba enfadado, pero otra vez podía intercalar una palabra amable en su manera brusca, y yo me reconciliaba con él y con el arte. A menudo me parecía totalmente extraordinaria una composición, especialmente del viejo

Sebastian Bach. Me parecía casi una narración fantástica y terrorífica y me daban escalofríos, a los que uno se entrega tan gustosamente en los tiempos fantásticos de la juventud. Pero un completo edén se abría ante mí, si, como solía suceder en invierno, el director de orquesta municipal con sus camaradas, ayudados por algunos aficionados de poco mérito, daba un concierto y yo tocaba en la orquesta los timbales, lo que se me permitía por mi sentido del ritmo. Más tarde comprendí qué ridículos y tontos resultaban aquellos conciertos a menudo. Habitualmente mi maestro tocaba dos conciertos para piano de Wolff o Emanuel Bach, un colega del músico municipal se esforzaba por interpretar a Stamitz[81], y el recaudador de impuestos municipales soplaba con violencia en la flauta y tomaba tanto aire que apagaba las dos velas del atril, que continuamente tenían que volver a encender. En el canto ni se pensaba. Mi tío, un gran amigo y admirador de la música, lo criticaba en gran manera. Él pensaba todavía con el entusiasmo de los viejos tiempos, cuando los cuatro cantores de las cuatro iglesias del lugar se reunían para la interpretación de *Lottchen am Hofe*[82] en la sala de conciertos. Especialmente solía elogiar la tolerancia con que los cantores se unían para una obra de arte, pues la comunidad estaba dividida en católicos, evangélicos y reformistas, y en dos lenguas, alemán y francés. El cantor francés insistió en que le dejaran el papel de Lottchen y cantó, como aseguró mi tío, su parte armado con sus lentes con el más gracioso falsete que salió jamás de una garganta humana. Pero gastaba entonces con nosotros (quiero decir en el pueblo) una señorita de cincuenta y cinco años, de nombre Meibel, su escasa pensión, que recibía de la corte como cantante jubilada. Y mi tío pensó con razón que la Meibel podría alegrarse por el dinero del concierto, aunque fuera poco. Ella se dio importancia y se hizo bastante de rogar, pero al final aceptó, y así hubo en los conciertos arias de bravura. Esta señorita Meibel era una persona extraña. Su delgada figura la tengo muy viva en mi memoria. Con mucha solemnidad y seriedad acostumbraba a presentarse con la partitura en la mano y un vestido de colores y saludaba al auditorio con una suave inclinación del tronco. Llevaba un sombrero muy extraño, en cuya parte anterior estaba sujeto un ramo de flores de porcelana italiana que, cuando cantaba, temblaba de forma extraña y se inclinaba. Cuando había terminado

y el público no había aplaudido bastante, daba la partitura con mirada orgullosa a mi maestro, al que le estaba permitido coger la pequeña caja de porcelana, en la que figuraba un perro dogo, y sacar de ella tabaco con placer. Tenía una voz desagradable y chillona, hacía toda clase de adornos grotescos y trinos. Puedes imaginarte qué efecto produciría esto en mí unido a la impresión ridícula de su aspecto exterior. Mi tío se deshacía en elogios, yo no podía entenderlo y estaba sobre todo con mi organista que, generalmente un detractor del canto, con su humor hipocondriaco y malvado sabía parodiar de forma muy graciosa a la vieja y ridícula señorita.

Cuanto más vivamente compartía con mi maestro el desprecio por el canto, tanto más despertaba él mi genio musical. Con el mayor celo me instruía en el contrapunto, y enseguida compuse artísticas fugas y tocatas. Cuando tocaba una obra de mi cosecha en mi cumpleaños (había cumplido los diecinueve) ante mi tío, entró en la habitación el camarero del más distinguido de nuestros restaurantes anunciando a dos damas extranjeras recién llegadas. Antes de que mi tío se quitase la chaqueta del pijama muy floreada y se vistiera, entraron las anunciadas.

Tú sabes el efecto electrizante que produce una aparición extraña en los que se han educado en la estrechez de una pequeña ciudad; especialmente esta, que penetró en mi vida de forma tan inesperada que fui por eso propenso a afectarme como una varita mágica. Imagínate aquellas dos altas y esbeltas italianas, vestidas fantástica y pintorescamente a la última moda, avanzando hacia mi tío muy virtuosamente, pero atrevidas y elegantes y hablándole con voz fuerte y bien entonada. ¿Qué idioma tan extraño hablaban? ¡Solo a veces sonaba como alemán! Mi tío no entendía ni una palabra. Retrocedió tímidamente y completamente mudo señaló el sofá. Tomaron asiento… Hablaron entre ellas, parecía música. Por fin lograron entenderse con mi tío. Eran cantantes que iban de viaje y querían dar un concierto en el pueblo y se dirigieron a él, que solía organizar esos espectáculos musicales. Mientras hablaban entre ellas, oí sus nombres de pila, y me pareció que podía entender mejor y más claramente a cada una, pues antes me había confundido la doble aparición. Lauretta, que parecía la mayor, mirando alrededor con ojos refulgentes, hablaba con una viveza rebosante y gran gesticulación a mi tímido tío. Aunque no era muy alta,

estaba bien dotada, y mis ojos se perdieron en ciertos encantos que todavía me resultaban extraños. Teresina, más alta, más esbelta, de rostro más largo y serio, hablaba poco, pero era más comprensible. De vez en cuando sonreía de manera muy extraña, como si se divirtiera con mi buen tío, que, metido en su bata de seda como en un estuche, intentaba ocultar un delator cinturón amarillo, con el que se ataba la chaqueta, y que, muy largo, volvía a asomarle una y otra vez por el pecho. Mi tío prometió organizar el concierto para el tercer día, y las dos hermanas le invitaron amablemente para la tarde a *cioccolata*[83] junto conmigo, que había sido presentado como un joven virtuoso de la música. Subimos las escaleras solemne y lentamente, nos sentíamos ambos muy raros, como si fuéramos a vivir una aventura que no podíamos controlar. Después que mi tío, convenientemente preparado para ello, dijo tantas cosas bonitas sobre el arte que nadie entendía, ni él ni nosotros, después que me quemé dos veces la lengua con el chocolate hirviendo, pero con la indiferencia estoica de un Scevola[84] sonreí ante el dolor espantoso, Lauretta dijo que quería cantarnos algo. Teresina tomó la guitarra, la afinó y tocó algunos acordes completos. Nunca había oído ese instrumento, completamente extraño me parecía en lo más íntimo el sonido ronco y secreto con que vibraban las cuerdas. De forma muy suave dio Lauretta el tono, que mantuvo hasta el *fortissimo*[85] y luego lo quebró de repente en una figura atrevida y complicada por una octava y media. Todavía recuerdo las palabras del principio: *Sento l'amica speme*[86]. Se me oprimió el pecho, nunca había imaginado eso. Pero a medida que Lauretta aumentaba la oscilación de su canto cada vez más atrevido y libre, a medida que me rodeaban los rayos de tono reluciendo cada vez más brillantemente, como mi música interior hacía tanto que estaba muerta y rígida, se encendió y despidió magníficas y poderosas llamas. ¡Ah! Por primera vez en mi vida había oído música.

Luego cantaron ambas hermanas aquellos duetos serios y profundos del abate Steffani[87]. El contralto[88] pleno, celestial y puro de Teresina me llegó al alma. No pude contener mi emoción interior, las lágrimas brotaron de mis ojos. Mi tío tosió ligeramente, lanzándome miradas desaprobatorias, lo que no ayudó nada. Estaba realmente fuera de mí. Eso pareció gustar a las cantantes, que se interesaron por mis estudios musicales. Yo me avergoncé

de mi ocupación musical, y con el atrevimiento que me dio el entusiasmo les aseguré que solo entonces había oído música.

—*Il bon fanciullo*[89] -murmuró Lauretta muy dulce y amable.

Cuando volví a casa me dominaba una especie de furor, cogí todas las tocatas y fugas que había arreglado, incluso cuarenta y cinco variaciones sobre un tema canónico que había compuesto el organista y que me había obsequiado con una pulcra copia, lo eché todo al fuego y reí muy maliciosamente cuando el doble contrapunto se consumió y crepitó. Luego me senté al piano e intenté primero imitar los tonos de la guitarra, después tocar las melodías de las hermanas, finalmente incluso cantar.

—No berrees así y acuéstate -dijo hacia medianoche por fin mi tío, me apagó las dos velas y volvió a su dormitorio, del que había salido.

Tuve que obedecer. El sueño me trajo el secreto del canto (al menos así lo creí), pues canté de forma excelente *sento l'amica speme.*

A la mañana siguiente, mi tío puso a prueba a todo el que sabía tocar algún instrumento. Quería mostrar orgulloso lo magnífica que era nuestra música; pero resultó muy desafortunado. Lauretta organizó una gran escena, pero enseguida se pusieron a gritar unos contra otros en la recitación, ninguno tenía idea del acompañamiento. Lauretta gritó, se enfureció, lloró de ira e impaciencia. El organista se sentó al piano, sobre el que ella se lanzó con los más amargos reproches. Él se levantó y fue hacia la puerta con muda indignación. El músico municipal, al que Lauretta había llamado *asino maledetto*[90] en su cara, cogió el violín bajo el brazo y se puso el sombrero desafiante. Él se dirigió igualmente hacia la puerta. Lo siguieron los colegas con los arcos en las cuerdas y las boquillas desenroscadas. Solo los aficionados miraban alrededor con ojos llorosos y el recaudador de impuestos gritó trágicamente:

—¡Oh Dios, cómo me altera esto!

Mi timidez desapareció, me crucé en el camino del músico municipal, rogué, supliqué, y en la angustia le prometí seis nuevos minuetos[91] con doble trío para el baile de la ciudad. Conseguí tranquilizarlo. Se volvió al atril, entraron los colegas y enseguida estuvo formada la orquesta, solo faltaba el organista. Pasó lentamente por la plaza del mercado, ninguna señal, ninguna voz le hizo volver atrás. Teresina miraba todo con risa

contenida; Lauretta, antes muy enfadada, estaba ahora muy alegre. Alabó sobremanera mis esfuerzos y me preguntó si tocaba el piano. En lugar de negarme me senté ante la partitura en el asiento del organista. Nunca había acompañado al canto ni dirigido una orquesta. Teresina se sentó junto a mí al piano y me marcaba el ritmo. Recibí un animador bravo tras otro de Lauretta, la orquesta seguía, todo iba cada vez mejor. En el segundo ensayo estuvo todo claro, y el efecto del canto de las hermanas en el concierto fue indescriptible. Al regreso de los príncipes habría en la corte diversas solemnidades, por lo que se llamó a las hermanas para que cantaran en el teatro y en el concierto. Hasta entonces, como su presencia se consideraba necesaria, se decidieron a quedarse en nuestra ciudad, por lo que dieron algunos conciertos más. El entusiasmo del público se convirtió en una especie de locura. Solo la vieja Meibel tomó pensativamente una dosis de rapé del estuche de porcelana con el dogo y dijo que un grito tan impertinente no era canto, había que cantar hermosas *duse*[92].

Mi organista no se dejó ver más y yo tampoco lo eché de menos. ¡Era la persona más feliz de la tierra! Estuve todo el día con las hermanas, acompañándolas y escribiendo la letra de las partituras para los conciertos de la corte. ¡Lauretta era mi modelo, su mal humor, su terrible y furibunda vehemencia, la tortura de su virtuosismo al piano, todo lo soportaba con paciencia! Ella, solo ella me había descubierto la verdadera música. Empecé a estudiar italiano[93] y a intentar componer *canzonette*[94]. ¡Cómo me sentía en el último cielo cuando Lauretta cantaba mis composiciones y las alababa! A veces me parecía que yo no lo había ideado ni compuesto, sino que la idea había surgido solo en el canto de Lauretta. A Teresina no me podía acostumbrar, cantaba raramente, no parecía apreciar mucho mi obra y a veces me parecía incluso que se reía a mis espaldas. Por fin llegó el tiempo de la partida. Solo entonces sentí en lo que Lauretta se había convertido para mí y la imposibilidad de separarme de ella. A menudo, cuando había sido muy *smorfiosa*[95], me acariciaba, aunque de manera totalmente inocente, pero mi sangre hervía, y solo la rara frialdad que sabía oponerme me contenía de estrecharla entre mis brazos claramente inflamado por una loca furia amorosa. Yo tenía una aceptable voz de tenor que nunca había ejercitado, pero que se formó repentinamente. Con

frecuencia cantaba Lauretta los tiernos *duettini*[96] italianos, cuyo número es interminable. Precisamente cantamos cierto dueto: -*senza di te, ben mio, vivere non poss'io*[97]-. La partida estaba cerca. ¿Quién podía soportar eso? Me eché a los pies de Lauretta. ¡Estaba desesperado! Ella me levantó:

—¡Pero amigo mío! ¿Vamos a separarnos?

La escuché lleno de asombro. Me propuso ir a la corte con ella y con Teresina, pues alguna vez tendría que salir de la pequeña ciudad si quería dedicarme por entero a la música.

Imagínate a alguien que cae en el abismo más negro e insondable, se desespera de la vida, pero en el momento en que cree sentir el golpe que lo aniquilará está sentado en una enramada de rosas maravillosas y claras y cientos de lámparas de colores lo rodean y le dicen:

—¡Querido, todavía vives!

Eso me pasaba a mí entonces. ¡Con ellas a la corte! Aquello penetró firmemente en mi espíritu.

No quiero cansarte contándote cómo empecé a convencer a mi tío de que necesariamente tenía que marcharme a la corte, que por otra parte no estaba muy lejos. Me lo permitió e incluso prometió viajar conmigo. ¡Qué contrariedad! No podía expresar mi intención de viajar con las cantantes. Me salvó un fuerte catarro que acometió a mi tío. Me marché de allí con el correo, pero solo hasta la siguiente estación para esperar a mi diosa. Una bolsa bien repleta me puso en situación de preparar todo lo necesario. Muy romántico, quise acompañar a la dama a caballo, como un paladín protector; pude adquirir un caballo muy bonito, pero paciente, según me aseguró el vendedor, y cabalgué a su debido tiempo hacia las cantantes. Enseguida llegó el pequeño coche de dos plazas. La hermanas habían tomado el asiento de atrás, en el pequeño transportín estaba su camarera, la pequeña y obesa Gianna, una morena napolitana. Además el coche estaba lleno con toda clase de baúles, cajas y cestos, de los que las damas que viajan no se separan nunca. Desde el regazo de Gianna me ladraron dos pequeños dogos cuando saludé alegremente a las esperadas. Todo marchaba felizmente, estábamos ya en la última estación, cuando mi caballo tuvo la extraña ocurrencia de querer volver al pueblo. La conciencia de que en tales casos la severidad no tiene éxito especial me aconsejó probar todos los medios

posibles y suaves, pero el terco rocín permaneció insensible a mis amables instancias. Yo quería ir hacia adelante, él hacia atrás. Todo lo que conseguí con esfuerzo fue que en lugar de ir hacia atrás diera vueltas en círculo. Teresina se asomó desde el coche y reía mucho, mientras Lauretta, tapándose el rostro con ambas manos, gritaba como si mi vida estuviera en gran peligro. Eso me dio un valor desesperado, hinqué las espuelas al caballo en las ancas, pero en ese mismo momento me tiró al suelo. El caballo permanecía tranquilamente parado y me miraba con el cuello estirado mofándose de mí. No podía levantarme, el cochero se apresuró a ayudarme, Lauretta saltó del coche gritando y llorando, Teresina reía sin cesar. Me había dislocado un pie y no podía volver a subir al caballo. ¿Cómo continuaría? Ataron el caballo al carro, en el que tuve que entrar. Imagínate dos damas bastante robustas, una criada gruesa, dos perritos dogos, una docena de baúles, cajas y cestas y ahora yo empaquetados en un pequeño coche de dos plazas. Imagínate las quejas de Lauretta por la incomodidad, los ladridos de los doguitos, el parloteo de la napolitana, el enojo de Teresina, mi indecible dolor en el pie, y podrás entender en su totalidad lo agradable de mi situación. Como decía ella, Teresina no podía aguantar más. Paramos y de un salto salió del coche. Soltó mi caballo, se sentó a horcajadas en la silla y lo hizo trotar y hacer corvetas[98] ante nosotros. Tuve que reconocer que lo hacía maravillosamente. Su gracia y su distinción resaltaban todavía más a caballo. Mandó traer la guitarra y colocando las riendas alrededor del brazo cantó orgullosas romanzas[99] españolas acompañándose con acordes. Su vestido claro de seda ondeaba, formando brillantes pliegues, y como espíritus aéreos que acariciaban las notas se movían y ondeaban las plumas blancas de su sombrero. Toda la escena era muy romántica, no podía apartar la vista de Teresina, aunque Lauretta la consideraba una loca fantástica, a la que le costaría cara su osadía. Pero todo resultó bien, el caballo había perdido su terquedad, o quería más a la cantante que al paladín. En pocas palabras, solo ante las puertas de la corte volvió Teresina al coche.

Aquí me tienes en los conciertos y en las óperas, en todo lo que tenía que ver con la música, como aplicado *correpetitore*[100] al piano, ensayando arias, duetos y qué sé yo más. Notarás en mí a un ser totalmente

transformado, penetrado por un espíritu extraño. Todo miedo provinciano ha desaparecido, como un maestro me senté al piano ante la partitura dirigiendo las escenas de mi *donna*. Todos mis sentimientos y mis ideas son dulces melodías. Sin preocuparme por las artes contrapuntísticas, escribo toda clase de *canzonette* y arias que Lauretta canta, aunque solo sea en su habitación. ¿Por qué nunca quiere cantar algo mío en el concierto? ¡No lo entiendo! Pero Teresina se me aparece a veces sobre un brioso corcel, con la lira, como el arte del Romanticismo. Involuntariamente escribo alguna canción elevada y seria. Es verdad, Lauretta juega con las notas como una caprichosa reina de hadas. ¿A qué puede atreverse que no consiga? Teresina no hace trinos; una simple apoyatura, un *mordente*[101] a lo sumo. Pero su nota largamente sostenida brilla en la noche oscura, y extraños espíritus se despiertan y miran seriamente en el interior. No sé cómo he podido permanecer tanto tiempo insensible a esto.

El concierto benéfico en el que debían tomar parte las dos hermanas se acercaba, Lauretta cantó conmigo una larga escena de Anfossi[102]. Como de costumbre, estaba sentado al piano. Llegó la última fermata. Lauretta ofreció todo su arte, los trinos del ruiseñor se oían acá y allá, notas sostenidas, luego variopintos y rizados trinos, un *solfeggio*[103] total. En realidad esta vez me pareció demasiado largo, sentía un aliento suave. Teresina estaba de pie detrás de mí. En el mismo momento Lauretta sostuvo el trino de la armónica *in crescendo*, con el que quería entrar *a tempo*. Satanás me guio, di el acorde con las dos manos, la orquesta me siguió; el trino de Lauretta, que en el momento más alto lo llenaría todo de asombro se esfumó. Lauretta, atravesándome con mirada furiosa, rasgó la partitura, me la tiró a la cabeza de tal manera que los pedazos volaron a mi alrededor y corrió como loca por entre la orquesta al aposento contiguo. Cuando el *tutti* terminó, me apresuré a ir donde ella. Estaba llorando y furiosa.

—¡Quítate de mi vista, criminal! -me gritó.

—Demonio, que me has quitado toda mi fama, mi honra, mi trino. ¡Quítate de mi vista, perverso hijo del infierno!

Se arrojó sobre mí, escapé por la puerta. Durante el concierto, que alguien continuó, finalmente Teresina y el director de orquesta consiguieron calmar a la enfadada de tal manera que decidió salir otra vez a escena; pero

yo no pude seguir al piano. En el último dueto que cantaron las hermanas, Lauretta ejecutó el trino de la armónica *in crescendo,* fue muy aplaudida y se animó. Mientras tanto no pude olvidar el mal trato que había sufrido de Lauretta en presencia de muchas personas extrañas y estaba firmemente decidido a volver al día siguiente a mi ciudad. Estaba recogiendo mis cosas, cuando Teresina entró en mi cuartito. Viendo lo que iba a hacer, exclamó muy sorprendida:

—¿Vas a dejarnos?

Yo le aclaré que después de haber sufrido la ignominia de Lauretta no podía seguir más tiempo en su compañía.

—Entonces, ¿te aleja el absurdo comportamiento de una loca -dijo Teresina- que está sinceramente arrepentida? ¿Acaso puedes vivir tu arte mejor que con nosotras? Solo tú puedes apartar a Lauretta de tales actitudes. Eres demasiado condescendiente, dulce y suave. Aprecias demasiado el arte de Lauretta. No tiene mala voz y mucho volumen, es cierto, pero todos esos adornos extraños, las fugas desmedidas, esos trinos eternos, ¿qué son sino deslumbrantes artificios que resultan tan admirables como los saltos temerarios de los saltimbanquis? ¿Puede algo penetrar profundamente en nosotros y conmovernos el corazón? El trino de armónica que has arruinado no puedo soportarlo, me produce angustia y dolor. Y luego esta ascensión a la región de las tres líneas ¿no es una superación forzada de la voz natural, pero que solo conmueve cuando es verdadera? Prefiero los tonos medios y bajos. Un sonido que penetre en el corazón, un verdadero *portamento di voce*[104] es para mí lo más alto. Ningún adorno inútil, una nota sostenida y fuerte, una expresión que envuelve el alma y los sentidos, eso es el verdadero canto y así canto yo. Si no puedes soportar a Lauretta, piensa en Teresina que tanto te quiere, pues a tu manera te convertirás en mi *maestro* y *compositore*. ¡No me lo tomes a mal! ¡Todas tus delicadas *canzonette* y arias no valen nada comparadas con la única!

Teresina cantó con toda su sonora voz una sencilla canción religiosa que yo había compuesto hacía pocos días. Nunca había imaginado que pudiera sonar así. Las notas me penetraban con una violencia extraordinaria, las lágrimas asomaron a mis ojos de placer y encanto; cogí la mano de Teresina y la llevé mil veces a mis labios, juré no separarme de ella.

Lauretta observaba mi comportamiento con Teresina con enfado envidioso y obstinado, porque necesitaba de mí, pues a pesar de su arte no estaba en condiciones de ensayar algo nuevo sin ayuda, ya que leía mal y tampoco tenía sentido del compás. Teresina leía todo a primera vista y su sentido del compás era además incomparable. Nunca dejó ver Lauretta más su capricho y terquedad que en el acompañamiento. Nunca le pareció bien el acompañamiento, lo consideraba un mal necesario, no se tenía que oír casi el piano, siempre *pianissimo*[105] cediendo y cediendo siempre, cambiando el compás según se le ocurriera en el momento. Me opuse a ella con ánimo firme, combatí sus malas maneras, le demostré que sin energía ningún acompañamiento era imaginable, que el canto se distingue notablemente de la ausencia de compás. Teresina me apoyó fielmente. Solo componía piezas religiosas y todos los *soli*[106] eran de voz baja. También Teresina me censuraba bastante, yo condescendía, pues ella tenía más conocimientos y (así lo creía) más sentido para la gravedad alemana que Lauretta.

Recorrimos el sur de Alemania. En una pequeña ciudad encontramos a un tenor italiano que quería ir de Milán a Berlín. Mis damas estaban encantadas con el compatriota; él no se separaba de ellas, especialmente de Teresina. Y con gran disgusto por mi parte, yo desempeñaba un papel bastante secundario. Una vez iba a entrar en la habitación con una partitura bajo el brazo cuando oí dentro una conversación animada entre mis damas y el tenor. Al oír pronunciar mi nombre, me sorprendí y escuché. Yo entendía entonces tan bien el italiano que no se me escapó ni una palabra. Lauretta estaba explicando precisamente el asunto trágico del concierto, cómo yo había interrumpido el trino impertinentemente.

—*Asino tedesco*[107] -gritó el tenor.

Sentí deseos de entrar y tirar al fantástico héroe por la ventana; pero me contuve. Lauretta continuó diciendo que hubiera querido despedirme, pero que se habían conmovido por mi insistente ruego y seguía resignándose a mi presencia por compasión, pues yo quería estudiar con ellas el canto. Teresina confirmó esto para gran sorpresa mía.

—Es un buen chico -añadió-. Ahora está enamorado de mí y compone todo para contralto. Tiene cierto talento, pero debe eliminar la rigidez y

torpeza propias de los alemanes. Espero hacer de él un *compositore* que me componga algunas cosas excelentes, pues se escribe poco para contraltos; luego haré que se marche. Es aburrido con sus galanteos y suspiros, también me tortura mucho con sus fastidiosas composiciones, que por ahora son totalmente deplorables.

—Al menos me he librado de él -dijo Lauretta-. ¿Sabes tú bien, Teresina, lo que me ha perseguido con sus arias y duetos?

Entonces empezó a cantar Lauretta un dueto que yo había compuesto y que ella había elogiado mucho. Teresina hacía la segunda voz y ambas me parodiaban cruelmente la voz y la ejecución. El tenor reía y su risa retumbaba en la habitación. Un escalofrío recorrió mi cuerpo y tomé una decisión irrevocable. Silenciosamente me deslicé desde la puerta hasta mi habitación, cuyas ventanas daban a la calle lateral. Enfrente estaba correos, iba a salir la diligencia de Bamberg[108], que debería ser cargada. Los pasajeros estaban ya de pie ante las puertas, disponía todavía de una hora. Recogí rápidamente mis cosas, pagué generosamente mi cuenta de la posada y corrí a la diligencia. Cuando atravesaba la calle ancha vi a mis damas que estaban todavía en la ventana con el tenor y se asomaron al ruido de la corneta del postillón[109]. Me acurruqué en el asiento trasero y pensé con placer en el efecto mortal del billete amargo que había dejado para ellas en la posada.

Con gran placer apuró Theodor el ardiente aleático[110] que le había servido Eduard.

—A Teresina -dijo mientras vaciaba una nueva botella y hábilmente apartaba las gotas de aceite que sobrenadaban- no la había creído capaz de tal falsedad y malicia. No se me va de la imaginación la graciosa escena en que ella a caballo hace tiernas corvetas y canta romanzas españolas.

—Eso fue su punto culminante -dijo Theodor-. Todavía me acuerdo de la extraña impresión que me produjo la escena. Olvidé mis dolores; Teresina se me presentó realmente como un ser superior. Es muy cierto que algunos momentos afectan profundamente a la vida y de repente adquieren cierta forma que el tiempo no borra. Siempre que logro una romanza audaz, se me representa en el momento de la creación la imagen de Teresina muy clara y vívida en mi interior.

—Pero -dijo Eduard- no olvidemos tampoco a la ingeniosa Lauretta y enseguida, puesto a un lado todo rencor, bebamos a la salud de ambas hermanas.

Así sucedió.

—¡Ah! -dijo Theodor-. ¡Cómo me llegan con este vino los dulces aromas de Italia! ¡Cómo inunda de frescura mis nervios y venas! ¡Ah! ¿Por qué tuve que dejar tan pronto aquel maravilloso país!

—Pero -dijo Eduard- todavía no he encontrado en todo lo que contaste ninguna relación con el celestial cuadro, y por eso creo que tienes algo más que decir de las hermanas. Comprendo que las damas del cuadro no son otras que Lauretta y Teresina.

—Así es en realidad -respondió Theodor- y mis suspiros nostálgicos por el maravilloso país sirven de introducción muy bien a lo que todavía tengo que contar.

Poco antes, cuando hace dos años iba a dejar Roma, hice una excursión a caballo. Ante una *locanda* estaba una chica muy amable y se me ocurrió pensar qué agradable sería hacerme servir de la bonita niña un vaso de generoso vino. Me paré ante la puerta de la casa en la alameda iluminada por brillantes reflejos. Sonaron en la lejanía canto y notas de guitarra. Lo escuché con mucha atención, pues las voces femeninas causaron un efecto muy raro en mí; me llegaron oscuros recuerdos que no se perfilaban. Me bajé del caballo y escuchando las notas me acerqué despacio al emparrado de donde parecía proceder la música. La segunda voz se había callado. La primera cantaba sola una *canzonetta*. Cuanto más me acercaba, más desaparecía lo conocido que tanto me había atraído. La cantante había caído en una fermata variopinta y rizada. Vibraba arriba y abajo, arriba y abajo; finalmente sostuvo una nota larga; pero una voz femenina irrumpió de repente en una disputa absurda: maldiciones, juramentos, insultos… Un individuo protestaba, otro reía. Una segunda voz femenina se mezcla en la disputa. La discusión se hace cada vez más furiosa con toda la *rabbia*[111] italiana. Finalmente estoy de pie junto al emparrado, sale un abate y corre hacia mí entre la multitud. Miro a su alrededor y reconozco a mi buen *signor* Ludovico, mi introductor de novedades musicales en Roma.

—¡Por el amor de Dios! -exclamé-. ¡Ah! *¡Signor maestro, signor maestro!* -gritó-. ¡Sálveme, protéjame contra estas furias, contra este cocodrilo, esta hiena, este demonio de chica! Es verdad, es verdad, yo di el compás a la *canzonetta* de Anfossi e indiqué la fermata a destiempo, interrumpí el trino. Pero ¿por qué miré a los ojos de la diosa satánica? ¡Al diablo con todas las fermatas, todas las fermatas!

Muy conmovido, me dirigí a buen paso con el abate al emparrado y reconocí a primera vista a las hermanas Lauretta y Teresina. Todavía gritaba y estaba furiosa Lauretta, todavía le hablaba Teresina violentamente. El patrón, con los brazos arremangados y cruzados, miraba sonriente mientras una chica ponía sobre la mesa nuevas botellas. En cuanto me vieron las cantantes se lanzaron hacia mí:

—¡Ah, *signor* Teodoro!

Y me llenaron de caricias.

Habían olvidado toda discusión.

—Ved aquí -dijo Lauretta al abate-, ved aquí a un *compositore* elegante como un italiano, fuerte como un alemán.

Ambas hermanas, interrumpiéndose con vehemencia, hablaban entonces de los días felices en que estuvimos juntos, de mis profundos conocimientos ya desde joven, de nuestras ejecuciones, de la excelencia de mis composiciones. Nunca hubieran querido cantar algo que yo no hubiera compuesto. Teresina me informó finalmente de que había sido contratada por un *impresario*[112] como primera cantante trágica para el próximo carnaval, pero quería aclarar que solo cantaría con la condición de que al menos se me encargara la composición de una ópera trágica. Que lo trágico, lo serio era mi especialidad, etc. Lauretta, por el contrario, pensaba que era una pena si no me dedicaba a mi afición a lo gracioso, a lo alegre, brevemente, a la *opera buffa*[113]. Para una había sido contratada como primera cantante y se entendía fácilmente que nadie más que yo debía componer la ópera en que ella iba a cantar. Puedes imaginarte con qué sentimiento especial estaba yo entre ambas. Además había comprobado que la reunión en la que entré es precisamente la que pintó Hummel y en el momento en que el abate está a punto de interrumpir la fermata de Lauretta.

—Pero -dijo Eduard- ¿no se acordaron de tu despedida, de tu amargo billete?

—Ni siquiera dijeron una palabra -respondió Theodor- y yo tampoco, pues hacía tiempo que mi rencor había desaparecido de mi ánimo y mi aventura con las hermanas aparecía como algo divertido. Lo único que permití fue contar al abate cómo hacía algunos años en un aria de Anfossi me había sucedido un caso completamente igual al de él hoy. Reduje mi encuentro con las hermanas a la escena cómica y lanzándoles duras indirectas les hice sentir la superioridad que me habían dado sobre ellas unos años ricos en experiencias vitales y artísticas.

—Y estuvo bien -concluí- que interrumpiera la fermata, pues el asunto parecía destinado a durar siempre, y yo creo que si se lo hubiera permitido a la cantante, estaría todavía sentado al piano.

—¡Pero *signor*! -respondió el abate-. ¿Qué *maestro* puede atreverse a poner leyes a la *primadonna*? Y además su delito fue mucho mayor que el mío, en la sala del concierto, mientras que el mío fue aquí en el emparrado. Yo era solo *maestro* en la idea, nadie hacía mucho caso de ello. Y si no me hubieran engañado aquellos ojos celestiales de mirada de fuego, no habría sido un burro.

Las últimas palabras del abate fueron curativas, pues Lauretta, cuyos ojos empezaron a refulgir encolerizados, se calmaron totalmente.

Nos quedamos juntos toda la tarde. Catorce años, tanto había pasado desde que me separé de las hermanas, cambian mucho. Lauretta había envejecido bastante, aunque conservaba su encanto. Teresina se conservaba mejor y no había perdido su bonita figura. Ambas llevaban vestidos muy coloreados, y su gracia era como antes, o sea, como si fueran catorce años más jóvenes. A petición mía cantó Teresina algunas de las canciones serias que me habían impresionado profundamente, pero me pareció que resonaban de forma diferente en mi interior. Y así fue también el canto de Lauretta: aunque su voz no había perdido ni la fuerza ni la altura, sonó totalmente distinto de aquel que vivía en mi interior. La diferencia entre una idea interna y una realidad no satisfactoria tenía que desazonarme todavía más que antes lo había hecho la conducta adversa de las hermanas, su fingido éxtasis y su grosera admiración, que se manifestaba como

distinguida protección. El pícaro abate, que hacía de *amoroso*[114] de las dos hermanas con toda la dulzura posible, y el buen vino abundantemente degustado, me hicieron recuperar finalmente mi humor, de tal manera que pasé la tarde muy alegre en una calma idílica. Fervientemente me invitaron las dos hermanas a su casa para tratar con ellas lo necesario sobre las partituras que debía componer. Dejé Roma sin volver a verlas.

—Pero -dijo Eduard- tienes que agradecerles el despertar de tu canto interior.

—Sin duda -respondió Theodor-, y gran cantidad de buenas melodías. Pero precisamente por eso no debí volver a verlas. Todo compositor suele acordarse de una impresión poderosa que el tiempo no elimina. El espíritu que vive en el sonido habló y esa fue la palabra creadora que de repente despertó en él el espíritu afín que descansa en su interior. Brillaba poderosamente y no podía apagarse nunca. En verdad estimuladas así, todas las melodías que salen del interior creemos que pertenecen a la cantante que lanzó la primera chispa en nosotros. La oímos y escribimos lo que ha cantado. Es la herencia de los débiles que, apegados al terruño, rechazan lo celestial y quieren la estrechez pobre y terrena. ¡Así la cantante se convierte en nuestra amada, nuestra mujer! El encanto se deshace y la melodía interior, que anunciaba lo maravilloso, se convierte en una queja por una sopera rota o por una mancha de tinta en el vestido nuevo. Hay que considerar dichoso al compositor que nunca más en la vida terrena *lavuelve* a ver a la que supo encender su música interior con una fuerza secreta. Quizá el joven fluctúa vehementemente entre las angustias del amor y la desesperación, cuando la amable hechicera se haya separado de él, pero su figura se convierte en un sonido celestial, y él vive en una eterna juventud y belleza, y de él nacen las melodías que son ella y solo ella. Pero ¿qué es ella sino el más elevado ideal, que sale del interior y se refleja en una figura exterior y extraña?

—¡Extraño, pero bastante comprensible! -dijo Eduard cuando los amigos salieron del brazo de la tienda de Tarone al aire libre.

EL SANCTUS[115]

Vista de la Alhambra de Granada.

El doctor movió pensativo la cabeza.

—¡Cómo! -exclamó vivamente el director de orquesta, saltando de la silla-. ¡Cómo! ¿Significa eso que el catarro de Bettina[116] puede tener realmente consecuencias?

El doctor golpeó suavemente dos o tres veces en el suelo con su bastón de junco, sacó la polvera y volvió a guardarla sin estornudar, fijó la mirada en lo alto como si contara los rosetones del techo y tosió ligeramente sin decir una palabra. Esto puso fuera de sí al director de orquesta, pues sabía que aquel gesto del doctor no significaba de forma clara y expresiva otra cosa que lo siguiente: «Un caso terrible… y no sé qué hacer y voy de acá para allá como el doctor del *Gil Blas de Santillana*»[117].

—Entonces díganos francamente -exclamó enojado el director de orquesta-, díganos que no es más que una sencilla ronquera lo que Bettina ha cogido, porque imprudentemente no se puso el chal cuando salió de la iglesia, y que no le costará la vida a la pequeña.

—¡De ningún modo! -exclamó el doctor, sacando otra vez la caja, pero ahora sí estornudó-, de ningún modo, muy probablemente no volverá a cantar una sola nota en toda su vida.

Entonces el director de orquesta se tiró con ambas manos de los cabellos de tal manera que los polvos se esparcieron y corrió por la habitación de un lado para otro, gritando como poseído:

—¿No cantar más? ¿No cantar más? ¿Bettina no cantar más? ¿Se acabaron todas las magníficas *canzonette*, los maravillosos boleros y seguidillas, que fluían de sus labios como perfumes sonoros de flores? No oírle más ningún piadoso *Agnus*[118], ningún consolador *Benedictus*[119]. ¡Oh, oh! ¿Ningún *Miserere*[120], que limpiaba mis detestables pensamientos de toda suciedad terrena, que con frecuencia hacía brotar en mí un mundo muy rico de temas religiosos inmaculados? ¡Mientes, doctor, mientes! Satanás te tienta para que me engañes. ¡El organista de la catedral, que me persigue con infame envidia desde que compuse un *Qui tollis*[121] a ocho voces que

encantó al mundo, *ese* es quien te ha sobornado! ¡Me harás caer en una indigna desesperación para que eche al fuego mi nueva misa, pero *él*… *tú* no lo lograrás. Aquí, aquí traigo conmigo los *soli*[122] de Bettina (y se golpeó el bolsillo derecho de la chaqueta para que sonara fuerte) y enseguida la pequeña me cantará mejor que nunca con sublime voz de campana. El director de orquesta cogió el sombrero y quiso marcharse, pero el doctor lo contuvo hablándole suavemente y en voz baja:

—¡Estimado amigo, yo aprecio su digno entusiasmo, pero no exagero en absoluto y no conozco de nada al organista de la catedral! ¡Pero así es la cosa! Desde que Bettina cantó en la misa de la iglesia católica[123] los solos del *Gloria* y del *Credo*, le ha afectado una extraña ronquera, o mejor dicho una afonía, que a pesar de mi ciencia me hace temer, como he dicho, que no volverá a cantar!

—Pues bien -dijo el director de orquesta como con desesperación resignada- pues bien, entonces dele opio…, opio, tanto opio como para que tenga una muerte dulce, pues si Bettina no puede cantar más, no podrá seguir viviendo, porque ella solo vive si canta…, solo existe para el canto. Divino doctor, hazme un favor, envenénala cuanto antes mejor. Tengo relaciones en la brigada de lo criminal, estudié con el presidente en Halle[124]. ¡Era un gran trompetista, tocábamos a dúo por la noche con coros de inevitables perros y gatos! No te harán nada por una muerte digna. Pero envenénala…, envenénala.

—Estamos ya muy entrados en años -interrumpió el doctor al fogoso director de orquesta-, tenemos que empolvarnos el pelo desde hace mucho y por lo que concierne a la música excelente nos comportamos *vel quasi*[125] un loco. No grites así, no hables con tanto atrevimiento de asesinato y homicidio, siéntate tranquilamente allí en aquella cómoda silla y escúchame con calma.

El director de orquesta respondió con voz llorosa:

—¿Qué es lo que tengo que escuchar? -pero hizo lo que le habían mandado.

—Hay -empezó el doctor- en realidad algo extraño y sorprendente en el caso de Bettina. Ella habla alto, con toda la fuerza de su voz, por lo que no se puede pensar en ninguna de las enfermedades habituales de la garganta,

incluso es capaz de dar un tono musical; pero cuando quiere elevar la voz para cantar, algo inexplicable la paraliza, que como un pinchazo, una comezón o un arañazo actúa como un principio enfermizo, su fuerza languidece de tal manera que cualquier tono intentado, sin ser impuro o ligeramente acatarrado, suena débil e incoloro. Muy acertadamente, la misma Bettina compara su situación con la de un sueño en el que totalmente consciente de sus fuerzas uno intenta elevarse a las alturas volando, pero inútilmente. Ese estado negativo y enfermizo se burla de mi ciencia y todos los medicamentos resultan ineficaces. El enemigo al que tengo que combatir se parece a un fantasma incorpóreo contra el que dirijo inútilmente mis golpes. Director de orquesta, tenéis razón en que toda la vida de Bettina está condicionada por el canto, pues solo en el canto se puede uno imaginar a esa pequeña ave del paraíso. Por eso se excita en lo más profundo con la idea de que su canto y ella misma perecerán a un tiempo, y casi estoy convencido de que esa excitación espiritual ininterrumpida favorece su malestar y hace fracasar mis esfuerzos. Como ella misma reconoce, es muy aprensiva por naturaleza. Por eso creo que toda la enfermedad de Bettina es más psíquica que física, después de que durante meses, como un náufrago que se agarra a una tabla, he probado con este y aquel medicamento y terminado desalentado.

—¡Bien, doctor! -dijo entonces el entusiasta viajero, que, en silencio, durante largo rato, estaba sentado en el rincón con los brazos cruzados-. ¡Bien, doctor, por una vez habéis dado en el clavo, eminente médico! El sentimiento enfermizo de Bettina es la reacción física de una impresión psíquica, pero precisamente por eso más grave y peligroso. ¡*Yo*, solo *yo* puedo explicaros todo, señores!

—¿Qué tengo que oír? -dijo el director de orquesta más lloroso que antes, mientras el doctor acercaba su silla al entusiasta viajero y lo miraba a la cara con una sonrisa extraña. Pero el entusiasta viajero dirigió una mirada hacia lo alto y habló sin mirar al doctor ni al director de orquesta.

—¡Director de orquesta! Yo vi una vez una mariposa[126] multicolor, que había quedado atrapada entre las cuerdas de vuestro clavicordio. El animalillo revoloteaba alegremente de un lado para otro, golpeando con sus brillantes alitas tan pronto las cuerdas de arriba como las de abajo, que

emitían muy suavemente tonos y acordes solo perceptibles para un oído agudo y práctico. Por fin parecía que el animalito nadaba entre olas suaves o mejor que era arrastrado por ellas. Pero a menudo sucedía que una cuerda tocada más fuerte, golpeaba como enojada en las alas de la alegre nadadora, para que, herida, esparciera la joya del polen coloreado, pero no percatándose de ello la mariposa seguía girando produciendo alegres sonidos y cantos mientras las cuerdas la herían, y se precipitó sin voz hacia la boca de la caja de resonancia.

—¿Qué quiere usted decir con eso? -preguntó el director de orquesta.

—¡*Fiat applicatio*[127], amigo mío! -respondió el doctor.

—Aquí no se habla de una aplicación especial -continuó el entusiasta-. Yo quería, puesto que he oído tocar a la citada mariposa en el clavicordio del director de orquesta, dar una idea de carácter general que entonces se me ocurrió y que sirve de introducción a todo lo que tengo que decir sobre la enfermedad de Bettina. Podríais considerar todo esto como una alegoría e incluirlo en el álbum de recuerdos de una virtuosa viajera. Pero entonces me pareció como si la naturaleza estuviera alrededor de nosotros igual que un clavicordio para mil coros, cuyas cuerdas manipulábamos extrayendo caprichosamente en nuestro propio beneficio sus tonos y acordes, y muchas veces cuando somos heridos de muerte no nos percatamos de que el tono tocado inarmónicamente nos produjo la herida.

—Muy oscuro -dijo el director de orquesta.

—¡Oh! -exclamó el doctor riendo-, un poco de paciencia, él volverá enseguida a cabalgar sobre su asunto e irá a galope tendido al mundo de los presentimientos, de los sueños, de los influjos psíquicos, de las simpatías, de las idiosincrasias, etc., hasta que se apee en la estación del magnetismo[128] para desayunar.

—Poco a poco, sabio doctor -dijo el entusiasta viajero-, no diga nada contra las cuestiones a las que os podéis oponer si queréis, pero que tenéis que aceptar con humildad y tener muy en cuenta. ¿No acaba usted mismo de decir que la enfermedad de Bettina tiene origen psíquico, o mejor, que solo es un mal psíquico?

—Pero ¿qué tiene que ver Bettina con la desgraciada mariposa? -interrumpió el doctor al entusiasta.

El entusiasta continuó:

—¡Cuando uno quiere ser tan útil y escudriñar todo el trabajo, resulta aburrido, es el mismo aburrimiento! ¡Dejad tranquila a la mariposa en la caja del clavicordio del director de orquesta! Por lo demás, decid, director de orquesta, ¿no es una verdadera desgracia que la sacrosanta música se haya convertido en parte integrante de nuestra conversación? Los magníficos talentos son arrojados a la vida ordinaria y menesterosa. En lugar de que las notas y el canto nos irradien desde una sagrada lejanía como desde un maravilloso reino celestial, ahora se tiene todo a mano y se sabe con exactitud cuántas tazas de té tiene que beber una cantante o cuántos vasos de vino un bajo para poder llegar a la tramontana. Yo sé bien que hay asociaciones que, con verdadero espíritu musical, trabajan con auténtica devoción, aunque también las hay detestables y cursis. Pero no quiero enfadarme. Cuando llegué aquí el año pasado, la pobre Bettina estaba muy de moda. Estaba solicitada, como suele decirse, apenas podía tomarse té sin el aditivo de una romanza española, una *canzonetta* italiana o una cancioncilla francesa: *Souvent l'amour*[129], etc., a lo que tenía que prestarse Bettina. De hecho temía que la pequeña sucumbiera junto con su magnífico talento en el mar de agua de té que se agitaba sobre ella[130]. No sucedió eso, pero la catástrofe sobrevino.

—¿Qué catástrofe? -exclamaron el doctor y el director de orquesta.

—¡Mirad, queridos señores! -continuó el entusiasta-, como se dice, realmente la pobre Bettina está… hechizada o embrujada, y, aunque resulte duro reconocerlo, yo, yo mismo soy el brujo que llevó a cabo la mala obra, y ahora, como le sucede al aprendiz de brujo, no puedo anular el hechizo.

—Bromas, bromas, y estamos aquí sentados y nos dejamos engañar con la mayor tranquilidad por el irónico mal hombre.

Así exclamó el doctor levantándose.

—Pero al diablo la catástrofe -gritó el director de orquesta.

—Tranquilos, señores -dijo el entusiasta-. Ahora viene un hecho que yo puedo garantizar, considerad mi hechicería de broma, incomprensible es para mí que, sin yo saberlo ni quererlo, pueda tener una fuerza psíquica desconocida que haya servido de medio de desarrollo y efecto en Bettina. Poco más o menos como si yo fuera el conductor de una cadena eléctrica.

—Alto, alto -exclamó el doctor-, ved cómo el caballo va haciendo corvetas[131].

—Pero vamos a la historia, a la historia -gritó entre tanto el director de orquesta.

—Mencionasteis -continuó el entusiasta- que la última vez, antes de que perdiera la voz, Bettina cantó en la iglesia católica. Acordaos de que eso sucedió el primer día de Pascua del año pasado. Os habíais puesto vuestro traje negro de ceremonia y dirigíais la magnífica *Misa* de Haydn en re menor. Entre las sopranos había un ramillete de jóvenes elegantemente vestidas que a veces cantaban y a veces no; entre ellas estaba Bettina, que cantaba los breves *soli* con una voz maravillosa y fuerte. Sabéis que he sido tenor. Habían empezado el *Sanctus*, yo sentía los escalofríos de una profunda devoción que me hacía estremecer. Entonces sentí detrás de mí un murmullo molesto e involuntariamente me volví, y para mi sorpresa vi a Bettina, que se apresuraba a dejar el coro por entre las filas de músicos y cantantes.

—¿Se va a marchar? -le dije.

—Es hora de que -me respondió muy amablemente- me vaya a la iglesia de *****, para participar allí en una cantata[132] como he prometido. También debo ensayar por la tarde unos duetos, que cantaré hoy en el té en *****, luego hay cena en *****. ¿Viene usted? Habrá unos coros del *Mesías* de Händel y el primer finale[133] de las *Bodas de Fígaro.*

Durante esta conversación sonaron los acordes completos del *Sanctus* y el incienso se repartió en nubes azules por la elevada bóveda de la iglesia.

—¿No sabe usted -le dije- que es pecado y no quedará sin castigo abandonar la iglesia durante el *Sanctus*? ¡Pronto usted no cantará más en la iglesia!

Sería una broma, pero no sé cómo sucedió que por una vez mis palabras sonaron tan solemnes. Bettina palideció y abandonó la iglesia en silencio. Desde aquel momento perdió la voz.

El doctor se había vuelto a sentar mientras tanto, y apoyando la barbilla en la empuñadura del bastón, enmudeció, pero el director de orquesta exclamó:

—¡Maravilloso verdaderamente, muy maravilloso!

—Realmente -continuó el entusiasta- no se me ocurrió entonces dar un sentido a mis palabras y mucho menos relacioné la pérdida de voz de Bettina con lo sucedido en la iglesia. Solo ahora, cuando llegué aquí y supe por el doctor que Bettina sigue padeciendo la penosa enfermedad, me acordé de una historia que leí hace varios años en un libro antiguo, y que os quiero contar, pues me parece amena y emocionante.

—Contad -exclamó el director de orquesta-, tal vez haya materia para una buena ópera.

—Director de orquesta -dijo el doctor-, si podéis convertir en música los sueños, los presentimientos y las situaciones magnéticas, os ayudará que la historia gire otra vez alrededor de cosas parecidas.

Sin responder al doctor, tosió ligeramente el entusiasta viajero y comenzó con voz majestuosa: «Inmensos se extendían los campamentos de Isabel y Fernando de Aragón ante los muros de Granada».

—Señor del cielo y de la tierra -interrumpió el doctor al narrador-, esto empieza como si no fuera a acabar en nueve días y nueve noches, y yo estoy aquí sentado y los pacientes se quejarán. Al diablo con vuestras historias moras, he leído *Gonzalo de Córdoba*[134], he escuchado las seguidillas de Bettina, pero con eso *basta*[135], lo que es justo es justo. ¡Adiós!

El doctor se dirigió rápidamente hacia la puerta, pero el director de orquesta se quedó tranquilamente sentado y diciendo:

—Es una historia de guerra entre los moros y los españoles, como veo. Sobre algo así me hubiese gustado componer hace mucho. Combates…, tumultos…, romanzas…, desfiles, címbalos, corales, tambores y timbales ¡Ah, timbales! Ya que estamos reunidos, cuente, amable entusiasta. ¡Quién sabe qué semilla arrojará en mi espíritu la deseada narración y qué lirios gigantes brotarán de ella!

—Para vos todo, director de orquesta -respondió el entusiasta-, se os convertirá enseguida en ópera y por eso sucede que la gente razonable que considera la música como un aguardiente fuerte, que debe degustarse solo de vez en cuando en pequeñas cantidades para fortalecer el estómago, os

considere a veces loco. Pero quiero contároslo, y podéis libremente, si tenéis gana, extraer de vez en cuando unos acordes.

Amable lector, el autor de esto se siente obligado, antes de reproducir la narración del entusiasta, a rogarte que tengas a bien perdonarlo, por razones de brevedad, si anota los acordes correspondientes al director de orquesta. Por eso, en lugar de escribir «aquí habló el director de orquesta» dice solo «el director de orquesta».

«Inmenso se extendía el campamento de Isabel y Fernando de Aragón ante los sólidos muros de Granada. Esperando ayuda en vano, cada vez más cercado, se desanimaba el cobarde Boabdil y entre el amargo escarnio del pueblo, que se burlaba llamándole el rey chico, solo encontraba consuelo momentáneo en los sacrificios de ferocidad sanguinaria. Pero a medida que el desánimo y la desesperación se extendían a más gente del pueblo y del ejército en Granada, crecía la esperanza de victoria y el deseo de lucha en el campamento español. No hacía falta ningún asalto. A Fernando le bastaba con disparar a las murallas y rechazar los ataques de los sitiados. Estos pequeños ataques parecían más alegres torneos que combates serios e incluso la muerte de los caídos en combate excitaba los ánimos, y parecía que lo celebraban con el esplendor del culto religioso como las glorias radiantes del martirio para los creyentes. Poco después de que Isabel hiciera su entrada en el campamento, mandó levantar en el centro un alto edificio de madera con torres, en cuya parte superior ondeaba la bandera con la cruz. El interior fue acondicionado como convento e iglesia, y monjas benedictinas cantaban diariamente el oficio divino. La reina, acompañada de su séquito y de sus caballeros, iba cada mañana a oír la misa que oficiaba su confesor, auxiliado por el canto de las monjas reunidas en el coro. Sucedió que una mañana oyó Isabel una voz que dominaba a las otras voces del coro como el sonido maravilloso de una campana. El canto se oía como el trino victorioso de un ruiseñor que el príncipe del bosque ofrecía al pueblo jubiloso. Pero la pronunciación era tan extraña y tan especialmente particular se revelaba el canto que debía de tratarse de una cantora no acostumbrada al estilo religioso, o que cantaba el oficio quizá por primera vez. Isabel miró sorprendida a su alrededor y notó que su séquito estaba sobrecogido por la misma sorpresa; pero tuvo el presentimiento de que una

aventura especial se presentaba cuando el valiente capitán Aguilar, que estaba entre el séquito, la miró. Arrodillado en su reclinatorio, con las manos cruzadas, miró fijamente hacia la verja del coro, con ardiente y fervorosa ansia en los oscuros ojos. Cuando terminó la misa, la reina se dirigió a la celda de doña María, la priora, y preguntó por la extraña cantora.

—¿Os acordáis, majestad -dijo doña María-, os acordáis de que antes de la luna menguante Aguilar pensó atacar y conquistar aquella avanzada, que provista de una magnífica terraza servía a los moros de lugar de recreo? Cada noche resonaban los soberbios cantos de los paganos en nuestro campamento como voces de sirenas encantadas y precisamente por eso el valiente Aguilar quería destruir el nido del pecado. Ya se había tomado la avanzada y las mujeres apresadas durante el combate fueron evacuadas, cuando un refuerzo inesperado le obligó a retirarse y volver al campamento a pesar de su valiente defensa. El enemigo no se atrevió a perseguirlo, por lo que se quedaron con las prisioneras y un rico botín. Entre las mujeres apresadas había una cuyos lamentos inconsolables y cuya desesperación despertaron la atención de Aguilar. Se acercó a la tapada con palabras amables, pero como si su dolor no supiera otra lengua que el canto, después de extraer algunos acordes de la cítara que llevaba colgada al cuello con una cadena de oro, comenzó una romanza que con tonos profundamente lastimeros y sollozantes se quejaba de la separación del amado y de la alegría de vivir. Profundamente impresionado Aguilar por las maravillosas notas, decidió que la mujer fuese devuelta a Granada; ella se postró ante él, quitándose el velo. Entonces exclamó Aguilar como fuera de sí:

—Pero ¿no eres tú Zulema, la luz del canto en Granada?

En efecto, era Zulema, a la que había visto el capitán en una embajada a la corte de Boabdil, cuyo maravilloso canto resonaba desde entonces intensamente en su pecho.

—Te concedo la libertad -exclamó Aguilar-, pero entonces habló el venerable P. Agustín Sánchez, que llevaba la cruz en la mano:

—Acuérdate, señor, de que cometes un grave error liberando a la prisionera, pues arrebatándosela a los ídolos, quizá entre nosotros la iluminara la gracia de Dios e ingresara en el seno de la Iglesia.

Aguilar contestó:

—Puede quedarse con nosotros durante un mes y luego, si no se siente tocada por el espíritu del Señor, será devuelta a Granada.

Así sucedió, ¡oh señora!, que Zulema fue acogida por nosotros en el convento.

Al principio se abandonaba completamente a un dolor inconsolable y tan pronto cantaba romanzas que sonaban salvajes y lúgubres como profundamente quejumbrosas, con las que llenaba el convento, pues por todas partes se oía su penetrante voz argentina. Sucedió que una vez a media noche estábamos reunidas en el coro de la iglesia y cantábamos las horas santa y maravillosamente, como nos había enseñado Ferreras, el gran maestro de canto. Al reflejo de las luces vi a Zulema de pie en la puerta abierta del coro y con aspecto serio que miraba tranquila y sospechosa. Cuando dejamos el coro saliendo de dos en dos, Zulema se arrodilló en el pasillo ante una imagen de María. Al día siguiente no cantó ninguna romanza, sino que permaneció callada y ensimismada. Enseguida intentó ensayar en la grave cítara los acordes de la coral que habíamos cantado en la iglesia, y comenzó a hacerlo muy bajito, incluso la letra de nuestro canto, que por cierto pronunciaba de forma extraña, como si tuviera sujeta la lengua. Advertí que el espíritu del Señor le había hablado con voz suave y consoladora mediante el canto y que su pecho se abriría a la gracia, por lo que le envié a la hermana Manuela, la directora del coro, para que atizara la débil chispa, y sucedió que mediante el canto sagrado de la iglesia se encendió en ella la fe. Zulema no ha sido admitida todavía en el seno de la Iglesia mediante el santo bautismo, pero se le ha permitido que forme parte de nuestro coro y celebrar así la gloria de la religión con su maravillosa voz.

La reina sabía bien lo que pasaba en el interior de Aguilar, cuando ante la objeción de Agustín no devolvió a Zulema a Granada, sino que mandó que la aceptaran en el convento y mucho más se alegró con la conversión de Zulema a la verdadera fe. Pocos días después Zulema fue bautizada y recibió el nombre de Julia[136]. La misma reina, el marqués de Cádiz, Enrique de Guzmán y los capitanes Mendoza y Villena fueron los testigos de la sagrada ceremonia. Se hubiera creído que el canto de Julia anunciaría con más intimidad y autenticidad las grandezas de la fe y en verdad así sucedió

durante breve tiempo, pero enseguida notó Manuela que con frecuencia se desviaba de forma extraña de la coral, mezclando notas raras. A menudo resonaba en el coro de improviso el sonido ronco de una cítara. El tono se parecía al retumbar de la tormenta agitando las cuerdas. Luego Julia se fue tornando inquieta y sucedió incluso que caprichosamente mezclaba alguna palabra mora en un himno latino. Manuela advirtió a la neófita que se enfrentara firmemente al enemigo, pero con ligereza Julia no hacía caso y para disgusto de la hermana, mientras sonaban las serias y sagradas corales del viejo Ferreras, cantaba a menudo reprobatorias canciones moras de amor a la cítara, cuyo tono había vuelto a elevar. Los tonos de la cítara sonaban de manera tan especial que a menudo silbaban por el coro tan alto y molesto casi como los penetrantes silbidos de las pequeñas flautas moriscas».

El director de orquesta.- *Flauti piccoli*[137]. Flautines. Pero, amigo mío, hasta ahora todavía nada, nada absolutamente para la ópera…, ninguna exposición y esto es lo más importante, pero los bajos y altos de la cítara me han inspirado. ¿No creéis que el diablo es un tenor? El diablo es falso como… el diablo y por eso hace todo en falsete[138].

El entusiasta.- ¡Oh Dios mío! ¡Cada día sois más chistoso, director de orquesta! Pero tenéis razón, dejemos al principio diabólico todo lo que supera los silbidos antinaturales, chillidos, etc. Y continuemos con la narración, que me está amargando verdaderamente, porque a cada momento corro peligro de obviar y olvidar algo especialmente interesante.

Sucedió que la reina, acompañada por los nobles capitanes del campamento, se dirigió hacia la iglesia de las monjas benedictinas para oír misa como de costumbre. Ante el portón había un miserable y harapiento mendigo, los alabarderos querían quitarlo de en medio, pero él, semiincorporado, se escapó y se arrojó gritando de tal manera que impresionó a la reina. Irritado saltó Aguilar y quiso aplastar al mendigo con el pie. Pero este se dirigió medio levantado hacia él y gritó:

—Pisa la serpiente, pisa la serpiente, esa te herirá de muerte -y tocó las cuerdas de la cítara oculta debajo de los harapos, para que emitiera sonidos agudos, molestos y silbantes, y todos retrocedieron sobrecogidos de un terror lúgubre. Los alabarderos quitaron de allí al molesto fantasma y se

supo que el hombre era un moro prisionero y loco, que con sus bromas absurdas y su manejo maravilloso de la cítara divertía a los soldados en el campamento. Entró la reina y comenzaron los oficios. Las hermanas entonaron el *Sanctus*, y cuando tenía que cantar Julia con poderosa voz *Pleni sunt coeli gloria tua*[139], se oyó por el coro un molesto sonido de cítara. Julia cerró de golpe el libro y quería abandonar el coro.

—¿Qué haces? -gritó Manuela.

—¡Oh! -dijo Julia-, ¿no oyes las maravillosas notas del maestro? Con él, con él tengo que cantar. Y Julia se lanzó hacia la puerta, pero Manuela le dijo con voz seria y solemne:

—¡Pecadora, que profanas el oficio divino, pues con la boca cantas sus alabanzas y en el corazón llevas pensamientos mundanos! ¡Huye de aquí, la fuerza del canto se ha quebrado en ti, las maravillosas voces que encienden el espíritu del Señor han enmudecido en tu pecho!

Herida por las palabras de Manuela como por un rayo, Julia vaciló.

Precisamente iban a reunirse las monjas por la noche para cantar las horas, cuando un denso humo llenó toda la iglesia. Enseguida se precipitaron las llamas, silbantes y crujientes, a través de las paredes del edificio vecino y alcanzaron al convento. Con trabajo consiguieron las monjas salvar su vida. Trompetas y cornetas retumbaban por el campamento despertando a los soldados del primer sueño. Se vio al capitán Aguilar con los cabellos quemados y medio quemada la ropa salir del convento. Echó de menos a Julia, a la que buscó inútilmente para salvarla. No se encontró rastro de ella. Infructuosa fue la lucha contra el fuego, que se propagó cada vez más, avivado por la tormenta que se había levantado. En poco tiempo todo el rico y maravilloso campamento de Isabel quedó reducido a cenizas. Confiados los moros con que la desgracia de los cristianos les daría la victoria, se atrevieron a atacar con una fuerza importante. Pero nunca hubo un combate más brillante para las armas de los españoles que este. Y cuando entre el sonido jubiloso de las trompetas se retiraban a sus trincheras coronados de laureles, subió la reina Isabel al trono que habían erigido al aire libre y ordenó que en el lugar del campamento quemado se fundara una ciudad. Se decía así a los moros de Granada que nunca se levantaría el sitio.

El director de orquesta.- Si uno se atreviera a ocuparse en el teatro solo de cuestiones espirituales, no tendría problemas con el querido público aunque incluyera de vez en cuando una coral. De lo contrario no estaría bien el número de Julia. Pensad en el doble estilo en el que pueden brillar, primero las romanzas, después los cantos religiosos. Ya he terminado algunas canciones deliciosas, españolas y árabes, la marcha triunfal de los españoles no está nada mal; tengo intención de tratar melodramáticamente el mandato de la reina. ¡Dios sabe cómo daré unidad a todo! Pero continuad con la narración, volvamos a Julia, que ojalá no se quemara.

El entusiasta.- Pensad, querido director de orquesta, que aquella ciudad que levantaron en veintiún días los españoles y rodearon de murallas es Santa Fe[140], que todavía existe. Mientras os vuelvo a hablar, adoptaré el tono solemne que corresponde a un asunto solemne. Quisiera que tocarais uno de los responsorios[141] de Palestrina[142] que están en el atril del piano.

El director de orquesta lo hizo y enseguida continuó el entusiasta viajero:

«Los moros no dejaron de molestar de diversas formas a los españoles durante la construcción de la ciudad. La desesperación los hacía temerarios y los combates fueron más serios que antes. Aguilar había hecho retroceder hasta los muros de Granada a una escuadrilla árabe que atacaba a la vanguardia española. Volvió con sus jinetes y se detuvo no lejos de las primeras trincheras junto a un bosquecillo de mirtos, mandando marchar a su séquito para poder entregarse a su principal pensamiento y recuerdo melancólico con toda el alma. La imagen de Julia estaba viva ante los ojos de su espíritu. Ya durante el combate oía su voz a veces amenazante, a veces lastimera. Y ahora le susurraba un canto extraño, mitad canción mora mitad canto religioso cristiano entre los oscuros mirtos. Entonces salió precipitadamente del bosque un caballero moro con arneses de plata sobre un veloz caballo árabe y la lanza arrojada pasó rozando la cabeza de Aguilar. Quiso atacar al enemigo con la espada desenvainada, cuando pasó una segunda lanza que le penetró a su caballo en el pecho, lo que le hizo encabritarse de rabia y de dolor, y Aguilar tuvo que saltar rápidamente para evitar el remate. El moro llegó corriendo y descargó el alfanje sobre la cabeza descubierta de Aguilar. Pero Aguilar detuvo hábilmente el golpe

mortal y se levantó con tanta energía que el moro solo se salvó inclinándose a un lado de su caballo. Al mismo tiempo el caballo del moro se aproximó tanto a Aguilar que este no pudo lanzar un segundo golpe. El moro sacó su puñal, pero antes de apuñalarle, le había agarrado Aguilar con gran fuerza, arrojado del caballo y lanzado rodando por el suelo. Puso la rodilla en el pecho del moro y cogiendo enérgicamente con la mano izquierda el brazo derecho del moro, lo inmovilizó y le quitó el puñal. Ya había levantado el brazo para atravesar la garganta del moro, cuando este gritó:

—¡Zulema!

Petrificado como una estatua, Aguilar no pudo llevar a cabo su acción.

—Maldito -exclamó-, ¿qué nombre has pronunciado?

—Mátame -suspiró el moro-, mátame, matarás al que te ha jurado muerte y destrucción. ¡Sí! Pero debes saber, pérfido cristiano, que soy Hichem, el último de la rama de Alhamar, a quien robaste a Zulema. Debes saber que aquel mendigo harapiento que con signos de locura se deslizó en vuestro campamento era Hichem. Debes saber que logré incendiar la oscura prisión en la que vuestra perversidad había encerrado la luz de mis pensamientos y salvar a Zulema.

—¿Zulema…, Julia vive? -exclamó Aguilar.

Hichem se echó a reír con terrible desdén:

—Sí, vive, pero la imagen de vuestro ídolo ensangrentado y coronado de espinas la ha turbado con execrable hechizo y ha envuelto las olorosas y florecientes flores de la vida en sudarios de locas mujeres, que llamáis las esposas de vuestro ídolo. Debes saber que las notas y el canto de su pecho han muerto como secadas por el soplo venenoso del simún. Si todo el placer de la vida ha muerto con las dulces canciones de Zulema, mátame. Mátame, pues ya no puedo tomar venganza de ti, me has arrebatado más que mi vida.

Aguilar se apartó de Hichem y se levantó, cogiendo lentamente su espada del suelo.

—Hichem -dijo-, Zulema que recibió el nombre de Julia en el santo bautismo, fue mi prisionera en honrado y abierto combate. Iluminada por la gracia de Dios, renunció al indigno servicio de Mahoma y lo que tú, ciego moro, llamas maligno hechizo de una imagen de ídolo, fue solo la tentación

del maligno, a lo que no pudo oponerse. Si tú llamas tu amada a Zulema, o sea Julia, la convertida por la fe, es la dama de mis pensamientos y con *ella* en el corazón, para gloria de la verdadera fe quiero luchar contra ti en honrado combate. Toma tus armas y atácame como quieras, según tus costumbres.

Inmediatamente cogió Hichem la espada y la adarga, pero echando a correr hacia Aguilar, salió dando gritos, se lanzó sobre su caballo, que había permanecido junto a él, y escapó de allí a galope tendido. Aguilar no sabía qué podía significar aquello, pero de momento apareció tras él el venerable anciano Agustín Sánchez y le dijo sonriendo ligeramente:

—¿Me teme Hichem a mí o al Señor que habita en mí y cuyo amor desprecia?

Aguilar contó todo lo que había sabido de Julia y ambos se acordaron de las palabras proféticas de Manuela, cuando Julia, atraída por los sonidos de la cítara de Hichem, matando toda devoción interior, abandonó el coro durante el *Sanctus.*

El director de orquesta.- Yo ya no pienso en ninguna ópera, pero el combate entre el moro Hichem con su arnés plateado y el capitán Aguilar se me convierte en música. ¡Al diablo! ¿Cómo se puede hacer que luchen entre sí mejor que lo hizo Mozart en *Don Giovanni*? Lo sabéis, al principio…

El entusiasta viajero.- ¡Tranquilo, director de orquesta! Voy a dar el último toque a mi larga narración. Todavía sucederán varias cosas, y es necesario concentrarse, más que nunca, pues sigo pensando en Bettina, que me preocupa bastante. Especialmente no quisiera de ningún modo que me distrajera algo de mi historia española y me parece como si escuchara detrás de esa puerta, lo que puede ser pura imaginación. Así que sigamos.

Derrotados una y otra vez en todos los combates, presionados por el hambre que aumentaba cada día y a cada hora, finalmente se vieron obligados los moros a capitular y Fernando e Isabel entraron victoriosos en Granada con esplendor festivo y entre el estampido de los cañones. Los sacerdotes habían consagrado como catedral la gran mezquita y hacia allí iba el cortejo para agradecer al Señor de los ejércitos con una devota misa y un solemne *Te Deum laudamus*[143] por la gloriosa victoria sobre los seguidores de Mahoma, el falso profeta. Conociendo la furia de los moros,

solo reprimida, pero que podía brotar en cualquier momento, cubrieron por eso con destacamentos las calles más alejadas que vigilaban la calle principal por la que discurría la procesión. Sucedió, pues, que Aguilar, al mando de un destacamento de infantería, se dirigía por el camino más largo hacia la catedral, donde ya había comenzado el oficio, cuando repentinamente se sintió herido por una flecha en el hombro izquierdo. Al mismo tiempo una gran cantidad de moros salió de un soportal oscuro y atacaron a los cristianos con desesperada furia. Hichem a la cabeza, corría contra Aguilar, pero este, solo ligeramente herido y sintiendo apenas el dolor de la herida, detenía hábilmente los violentos golpes y al mismo tiempo puso a sus pies a Hichem con la cabeza partida en dos. Los españoles se lanzaron furiosamente hacia los moros traicioneros, que pronto huyeron gritando y se metieron en una casa de piedra, cuya puerta cerraron inmediatamente. Los españoles corrían al asalto, pero como llovían las flechas desde las ventanas, Aguilar mandó lanzar antorchas encendidas. Ya se elevaban las llamas desde el tejado, cuando entre el estampido de los cañones salió una maravillosa voz del edificio ardiendo:

—*Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*[144].

—Julia, Julia -exclamó Aguilar con inconsolable dolor.

Entonces se abrieron las grandes puertas y salió Julia con hábito de monja benedictina cantando con potente voz:

—*Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*.

Y la seguían los moros en actitud humilde con las manos cruzadas en el pecho. Los españoles se apartaron asombrados y Julia y los moros cruzaron las filas hacia la catedral, a la que entraron, entonando ella el *Benedictus qui venit in nomine Domini*[145]. Instintivamente, como si viniera una santa enviada del cielo para anunciar lo sagrado a los elegidos del Señor, el pueblo se puso de rodillas. Con paso firme y la mirada transfigurada dirigida hacia el cielo, se colocó Julia ante el altar mayor, entre Fernando e Isabel, cantando el oficio y siguiendo el culto sagrado con ardiente devoción. A la última frase, *Dona nobis pacem*[146], Julia cayó muerta en brazos de la reina. Todos los moros que la habían seguido, convertidos a la fe, recibieron el mismo día el santo bautismo.

Así había terminado el entusiasta su historia, cuando el doctor se levantó con mucho ruido, golpeó fuertemente con el bastón en el suelo y gritó enfadado:

—Aquí están sentados y se cuentan fantásticas historias sin consideración a los vecinos y haciendo que la gente se agrave.

—¿Qué ha pasado otra vez, mi querido amigo? -dijo el director de orquesta muy asustado.

—Lo sé muy bien -dijo el entusiasta muy tranquilo-. Nada más y nada menos que cuando Bettina nos ha oído hablar alto se ha ido al gabinete y lo sabe todo.

—Es lo que habéis conseguido con vuestras malditas historias mentirosas, loco entusiasta, que vuestro encantador espíritu se envenene, se arruine con vuestro loco testigo; pero yo os lo impediré -farfulló el doctor.

—¡Excelente doctor! -interrumpió el entusiasta al enfadado-, no os alteréis y pensad que la enfermedad psíquica de Bettina exige tratamiento psíquico y que quizá mi historia…

—Tranquilo, tranquilo -terció el doctor calmado-, ya sé lo que queréis decir.

—No sirve para una ópera, pero hay algunos acordes especialmente sonoros.

Así murmuró el director de orquesta, cogiendo el sombrero y siguiendo a sus amigos.

Cuando tres meses después el entusiasta viajero, lleno de alegría y con encanto devoto, besó la mano a la curada Bettina, que con magnífica voz argentina había cantado el *Stabat mater*[147] de Pergolesi[148] (pero no en la iglesia sino en una habitación de gran tamaño), dijo ella:

—No es usted ningún mago, pero sí de naturaleza algo terca.

—Como todos los entusiastas -añadió el director de orquesta.

EL CONSEJERO KRESPEL[149]

El consejero Krespel tocando el violín, según un dibujo de F. Xumetra.

El consejero Krespel era una de las personas más extravagantes que he conocido en mi vida. Cuando me trasladé a H… para pasar allí algún tiempo, toda la ciudad hablaba de él, porque acababa de hacer una de sus mayores locuras. Krespel era famoso como hábil y docto jurista, además de como sagaz diplomático. Un príncipe reinante no muy importante en Alemania se había dirigido a él para que le elaborara un memorial, que tenía por objeto la exposición de sus exigencias legales sobre determinado territorio, y que pensaba presentar ante la corte imperial. El asunto tuvo gran éxito, y como Krespel se había quejado alguna vez de que nunca había encontrado una vivienda con suficiente comodidad, como premio por aquel memorial se hizo cargo el príncipe de los gastos de una casa que Krespel haría construir completamente a su gusto. También quiso el príncipe que el terreno se adquiriera a elección de Krespel; pero esto no lo aceptó, más bien insistió en que la casa se construyera en su jardín, situado ante la puerta de la región más hermosa. Compró todos los materiales necesarios y mandó que se los llevaran; luego se le vio durante muchos días con un traje extraño (que él mismo se había confeccionado según sus propios principios[150]), apagar la cal, cribar la arena, colocar los ladrillos en montones regulares, etc. No habló con ningún arquitecto ni pensó en ningún plano. Un buen día se dirigió a un experto maestro albañil de H… y le pidió que al día siguiente al amanecer estuviera en el jardín con todos los obreros y mozos, muchos peones, etc., para construir su casa. Naturalmente, el jefe de obras preguntó por los planos y se sorprendió bastante cuando Krespel contestó que no se necesitaban y que todo se dispondría como fuera. Cuando a la mañana siguiente el maestro de obra llegó a su destino con su gente, encontró abierto un foso en forma de cuadrado regular y Krespel le dijo:

—Aquí deben echarse los cimientos de mi casa y ruego que luego se levanten los cuatro muros hasta que yo diga que ya son suficientemente altos.

—¿Sin puertas ni ventanas, sin tabiques? -sugirió el jefe, como asustado por la locura de Krespel.

—Así como se lo digo, buen hombre -contestó Krespel muy tranquilo-. Lo demás ya se hará.

Solo la promesa de un sueldo sustancioso pudo convencer al jefe para que emprendiera la obra absurda; pero nunca se llevó a cabo una más alegre, porque entre las continuas risas de los trabajadores, que nunca abandonaban el puesto de trabajo, pues había comida y bebida en abundancia, los cuatro muros se elevaron increíblemente con tanta rapidez que un día Krespel dijo:

—¡Alto!

Entonces callaron las paletas y martillos, los operarios bajaron de los andamios y, colocándose en torno a Krespel, dijeron con rostro sonriente:

—¿Cómo seguimos ahora?

—¡Abajo! -dijo Krespel-, corrió hacia un extremo del jardín y se dirigió luego lentamente hacia su cuadrado, pegado al muro movió involuntariamente la cabeza, corrió hacia el otro extremo del jardín, luego volvió al cuadrado e hizo como antes. Todavía repitió lo mismo varias veces, hasta que finalmente dando con la puntiaguda nariz en los muros, gritó fuerte:

—¡Aquí, aquí, vosotros, abridme aquí una puerta, abridme aquí una puerta!

Proporcionó el largo y el ancho exactos en pies y pulgadas, y se hizo como había pedido. Luego penetró en la casa y rio muy satisfecho, cuando el jefe observó que los muros tenían exactamente la altura de una buena casa de dos pisos. Krespel penetró en el recinto lentamente de un lado para otro, tras él los albañiles con martillos y azadas y tan pronto como gritaba «¡Aquí una ventana de seis pies de alta y cuatro pies de ancha! ¡Allí una ventanita de tres pies de alta y dos pies de ancha!», se hacía así enseguida.

Precisamente durante esta operación llegué yo a H…, y era muy divertido ver cómo cientos de personas iban de un lado para otro en el jardín y daban gritos de alegría cada vez que volaban las piedras y se abría una ventana donde menos se lo habían esperado. Con el resto de la construcción y con todos los trabajos que fueron necesarios actuó Krespel de la misma forma, teniendo que hacerse todo en el momento y en el lugar

según sus inmediatas indicaciones. Lo gracioso de toda la empresa, el convencimiento adquirido de que al final todo resultaría mejor de lo que era de esperar, pero especialmente la generosidad de Krespel, que por supuesto a él no le costaba nada, tenía a todos de muy buen humor. Así se vencieron todas las dificultades que podía haber originado aquella forma extravagante de construir, y en poco tiempo hubo allí una casa completamente erigida, que al exterior ofrecía un aspecto extrañísimo, pues ninguna ventana se parecía a otra, etc., pero la instalación interior infundía un confort particular. Todos los que entraban en ella aseguraban eso, y yo mismo lo experimenté cuando Krespel me hizo pasar después de conocernos mejor. Hasta entonces no había hablado todavía con el extraño personaje, pues la construcción le ocupaba de tal manera que ni siquiera los martes acudía a comer a mediodía a casa del profesor M***** como era su costumbre, y cuando recibió una invitación especial, le hizo saber que antes de la fiesta inaugural de su casa no se apartaría un paso de ella. Todos los amigos y conocidos estaban preparados para asistir a una gran comida, pero Krespel no invitó más que al jefe de obra, operarios, mozos y peones que habían construido su casa. Los obsequió con los manjares más exquisitos; los peones de albañil devoraron pasteles de perdiz, los aprendices de carpintero se lanzaron con satisfacción hacia los faisanes asados y los mozos hambrientos se sirvieron ellos mismos los excelentes trozos de un estofado de trufas. Al atardecer fueron las mujeres y las hijas y hubo un gran baile. Krespel bailó algo con las mujeres de los albañiles, luego se sentó con los músicos, cogió un violín y dirigió la música del baile hasta el amanecer.

El martes siguiente a esta fiesta, en la que se presentó al consejero Krespel como amigo del pueblo, por fin lo encontré con no poca alegría por mi parte en casa del profesor M*****. No hay nada más extraño que el comportamiento de Krespel. Torpe y desmañado en sus movimientos, se pensaba que en cualquier momento se chocaría con algo y sufriría algún daño; pero eso no sucedió, y se sabía ya, pues el ama no palideció lo más mínimo, cuando él con pasos largos dio vueltas alrededor de la mesa cubierta con las más hermosas tazas, cuando gesticuló ante el espejo que llegaba hasta el suelo, ni tampoco cuando cogió un florero de porcelana magníficamente policromada y lo agitó en el aire, como si quisiera hacer

irisar los colores. Especialmente antes de sentarse a la mesa Krespel observó muy detenidamente todo en la habitación del profesor, se subió incluso a una silla tapizada, descolgó un cuadro de la pared y lo volvió a colgar. Al mismo tiempo hablaba mucho y con vehemencia; enseguida (en la mesa resultaba extraño) saltaba de un asunto a otro, o no podía deshacerse de una idea. Tomándola una y otra vez, se perdía en toda clase de laberintos extraños y no volvía a reencontrarse hasta que otras se apoderaban de él. Su tono se volvía tan pronto ronco y muy chillón como suave, distendido y cantarín, pero nunca se correspondía con lo que decía Krespel. Si se hablaba de música y se elogiaba a un nuevo compositor, Krespel sonreía y decía con su voz baja y cantarina:

—¡Ojalá que Satanás, de plumas negras, precipitara en la sima profunda del infierno al maldito manipulador de notas a diez mil millones de estados[151]!

Luego continuaba de forma violenta y salvaje:

—¡Es un ángel del cielo, puro sonido y música consagrada a Dios! ¡Luz y constelación de todo canto!

Y mientras las lágrimas brotaban de sus ojos. Hay que recordar que una hora antes se había hablado de una famosa cantante. Se comía asado de liebre. Yo noté que Krespel limpiaba cuidadosamente los huesos en su plato y pedía un informe detallado sobre la pata de la liebre, que le traía con una sonrisa la hija de cinco años del profesor. En general, los niños habían observado muy amablemente al consejero durante la comida, se levantaron entonces y se acercaron a él, pero con temeroso respeto y a tres pasos.

—¿Qué pasará ahora? -pensé para mí.

Trajeron el postre; entonces el consejero sacó del bolsillo una cajita, en la que había un pequeño torno de acero, que enseguida fijó con tornillos a la mesa, y se puso a tornear con increíble habilidad y rapidez de los huesos de las liebres diminutas cajitas, estuches y bolitas que los niños recibían alborozados. En el momento de levantarse de la mesa, preguntó la sobrina del profesor:

—¿Qué hace nuestra Antonie, querido consejero?

Krespel hizo una mueca, como cuando alguien muerde una naranja agria y quiere hacer ver que le sabe dulce; pero enseguida se le encogió el rostro en una máscara grisácea, de la que salía una sonrisa amarga, horrible, como, así me parecía, una burla diabólica.

—¿Nuestra? ¿Nuestra querida Antonie? -preguntó con tono relajado, desagradable y cantarino. El profesor llegó enseguida. En la mirada severa que lanzó a su sobrina leí que esta había tocado una cuerda que en el interior de Krespel tenía que disonar como molesta.

—¿Qué tal con los violines? -preguntó el profesor muy alegre, cogiéndole al consejero por ambas manos. Entonces el rostro de Krespel se animó y contestó con su potente voz:

—Muy bien, profesor. Hoy precisamente he abierto el excelente violín de Amati[152], del que le hablé el otro día, una fortuna que me ha caído en las manos. Yo espero que Antonie habrá desmontado el resto cuidadosamente.

—Antonie es una buena chica -dijo el profesor.

—¡Desde luego que sí lo es! -gritó el consejero, volviéndose rápidamente y, cogiendo con una mano el sombrero y el bastón, se dirigió hacia la puerta. En el espejo observé que unas brillantes lágrimas le anegaban los ojos.

Tan pronto como salió el consejero pedí con urgencia al profesor que me dijera enseguida qué pasaba con los violines y especialmente con Antonie.

—¡Ah! -dijo el profesor-, lo mismo que el consejero es una persona muy extraña, también practica una forma propia muy rara de construir violines.

—¿Construcción de violines? -pregunté sorprendido.

—Sí -continuó el profesor-, Krespel confecciona, según opinión de los expertos, los mejores violines que se pueden encontrar en los tiempos modernos. Además antes, cuando había conseguido uno especialmente bueno, dejaba que de vez en cuando otros lo tocaran, pero desde hace algún tiempo no es así. Cuando Krespel ha fabricado un violín, lo toca él mismo durante una o dos horas con la mayor energía y admirable expresión. Luego lo cuelga para siempre sin volver a tocarlo ni permitir que otro lo toque. Si

aparece algún violín de un viejo y distinguido maestro, lo compra el consejero al precio que se le ofrezca. Lo mismo que los suyos, los toca una sola vez, después los desguaza para examinar con precisión su estructura interior, y si no encuentra lo que había imaginado, despechado tira las piezas a una gran caja, que está llena de restos de violines destruidos.

—Pero ¿qué pasa con Antonie? -pregunté de repente y de forma fulminante.

—Eso -continuó el profesor-, eso es algo que podría hacerme despreciar al consejero en el más alto grado, si no estuviera convencido de que en su carácter bonachón tenía que haber un asunto secreto especial. Cuando hace varios años llegó aquí a H…, vivía como un anacoreta con una vieja ama de llaves en una lóbrega casa de la calle… Enseguida despertó la curiosidad de los vecinos por sus rarezas, y tan pronto como notó esto buscó y encontró relaciones. Lo mismo que en mi casa, se hizo tan habitual en todas que resultó imprescindible. A pesar de su aspecto rudo, lo querían hasta los niños, sin molestarlo, pues a pesar de toda su amabilidad, mantenía un cierto respeto temeroso, que lo protegía de toda impertinencia. Usted ha visto hoy todas las formas que conoce para ganarse a los niños. Todos lo teníamos por un solterón y él no lo negaba. Después de residir aquí algún tiempo, salió de viaje, nadie supo adónde y regresó después de unos meses. A la tarde siguiente después de su regreso las ventanas de Krespel estaban extraordinariamente iluminadas. Esto ya llamó la atención de los vecinos. Pero enseguida se oyó una extraña y magnífica voz de mujer acompañada por un piano. Luego despertaron las notas de un violín y compitieron en una lucha animada y furiosa con la voz. Pronto se comprobó que era el consejero el que tocaba.

Yo mismo me uní a la numerosa muchedumbre que el extraño concierto había reunido ante la casa del consejero, y tengo que confesarle que, comparado con la voz de la desconocida y con la ejecución tan especial que penetraba en lo profundo del interior de cada uno, el canto de las más famosas cantantes que he escuchado me parecía flojo e inexpresivo. Nunca tuve el presentimiento de estos tonos largamente sostenidos, de estos trinos de ruiseñor, de estas subidas y bajadas, de esta elevación hasta la potencia de la voz de un órgano, de este descenso hasta la más débil exhalación. No

había uno a quien no envolviera el dulcísimo encanto, y solo dulces quejidos se oían en el profundo silencio cuando la cantante callaba. Debía de ser ya media noche cuando se le oyó al consejero hablar muy animado. Parecía que otra voz masculina, a juzgar por el tono, le hacía reproches, mientras una chica se quejaba con palabras entrecortadas. El consejero cada vez gritaba más, hasta que finalmente cayó aquel tono distendido y cantarín que usted conoce. Un fuerte grito de la chica le interrumpió, después hubo un silencio de muerte hasta que de repente se oyó ruido en las escaleras y una persona joven salió precipitadamente sollozando, se lanzó sobre una silla de posta que estaba allí cerca y desapareció rápidamente. Al día siguiente el consejero apareció muy sereno y nadie tuvo valor para preguntarle por lo sucedido la noche antes. Preguntada el ama de llaves, dijo que el consejero había tenido una discusión con una chica muy guapa y muy joven que él llamaba Antonie y que era quien había cantado tan excelentemente. También había venido un individuo joven que se mostraba muy cariñoso con Antonie y que tal vez sería su novio. Pero este tuvo que marcharse enseguida, porque así lo quiso el consejero.

Todavía es un secreto la relación que existe entre Antonie y el consejero, pero está fuera de toda duda que tiraniza a la chica de forma odiosa. La vigila como el doctor Bartolo a su pupila en *El barbero de Sevilla*[153]; apenas puede asomarse a la ventana. Si alguna vez, ante un ruego insistente, la lleva a una reunión, la persigue con mirada de Argos[154] y no permite que se dé ni siquiera una nota musical y mucho menos que cante, lo que tampoco puede hacer en casa. El canto de Antonie aquella noche fue por eso para el público de la ciudad como una fantasía y un sentimiento de una leyenda emocionante, de una maravilla extraordinaria, e incluso los que no la oyeron dicen a menudo, cuando una cantante se atreve a actuar en la localidad:

—¿Qué significa este vulgar canturreo? Solo Antonie puede cantar.

Si sabéis que soy muy aficionado a ciertos asuntos fantásticos, os podréis imaginar que considerara necesario entablar conocimiento con Antonie. Aquellas declaraciones del público sobre el canto de Antonie las había oído yo mismo varias veces, pero no imaginaba que lo maravilloso estuviera en esta ciudad y permaneciera entre los lazos del loco Krespel

como bajo un encanto tiránico. Naturalmente oí a la noche siguiente el maravilloso canto de Antonie, y como me pidiera con un magnífico *adagio*[155] (ridículamente me pareció que yo mismo lo había compuesto) de la forma más conmovedora posible que la salvara, decidí inmediatamente penetrar en la casa de Krespel como si fuera el castillo encantado de Alcina y como un segundo Astolfo[156] y liberar a la reina del canto de los ignominiosos lazos.

Pero todo sucedió de forma diferente a como yo había imaginado; pues apenas había visto al consejero dos o tres veces y hablado con él ocasionalmente sobre la mejor estructura de los violines, cuando me invitó a visitarlo en su casa. Lo hice y me enseñó el tesoro de sus violines. Debía de haber treinta de ellos colgados en un gabinete, entre los que destacaba uno por su gran antigüedad según todos los indicios (cabeza de león tallada, etc.) y parecía, colgado más alto y con una oportuna corona de flores, dominar a los otros como un rey.

—Este violín -dijo Krespel después de haberle preguntado-, es una pieza extraña, extraordinaria, de un maestro desconocido, probablemente de los tiempos de Tartini[157]. Estoy totalmente convencido de que en su estructura interna hay algo especial, y de que si lo desmontara se me revelaría un secreto que persigo desde hace tiempo. Pero -ríase de mí si quiere- este objeto inerte, al que solo yo doy vida y sonido, me habla a menudo de forma extraña y me pareció, cuando lo toqué por primera vez, como si yo fuera un magnetizador que puede despertar a la sonámbula que con palabras informa espontáneamente sobre su punto de vista interno. No crea que soy tan necio como para considerar en lo mínimo tales ilusiones; pero lo que sí es cierto es que todavía no me he atrevido a destruir este tonto objeto inerte. Ahora me alegro de no haberlo hecho, pues desde que está Antonie toco algo para ella de vez en cuando en este violín. Antonie lo escucha con gusto… con mucho gusto.

El consejero dijo estas palabras con visible emoción, lo que me animó a decirle:

—¡Oh, mi querido consejero!, ¿no quiere hacerlo en mi presencia?

Krespel hizo una mueca agridulce y dijo con un tono cantarino y distendido:

—¡No, mi querido estudiante!

Con ello se dio el asunto por terminado.

Luego tuve que admirar con él todo tipo de objetos, en parte rarezas infantiles; finalmente cogió una cajita y buscó un papel doblado, que me entregó, diciendo muy solemnemente:

—Es usted un amigo del arte, tome este regalo como un precioso recuerdo, que le resultará eternamente valioso por encima de todo.

Al mismo tiempo me empujó muy suavemente por los hombros hacia la puerta y me abrazó en el umbral. Realmente me echó a la calle de forma simbólica. Cuando desenvolví el papelito, encontré un trocito de la prima[158] de aproximadamente un octavo de pulgada y la siguiente inscripción: «De la prima con que estaba equipado el afortunado violín de Stamitz[159], cuando dio su último concierto».

La despedida brusca cuando mencioné a Antonie pareció demostrarme que tal vez no conseguiría verla nunca; pero no fue así, pues cuando visité al consejero por segunda vez, encontré a Antonie en su habitación ayudándolo a recomponer un violín. El aspecto exterior no causaba una fuerte impresión a primera vista, pero luego no se podía uno librar de sus ojos azules, ni de sus encantadores labios de rosa, ni del cuerpo sensible, amable y poco común. Era muy pálida, pero si se decía algo ingenioso y alegre, un ardiente color encarnado se mezclaba con una dulce sonrisa en sus mejillas, que enseguida palidecían en un brillo rojizo. Hablé con toda naturalidad con Antonie y no noté en absoluto la mirada de Argos de Krespel, como la había llamado el profesor, más bien permaneció en una actitud normal, incluso parecía aprobar mi conversación con Antonie.

Sucedió, pues, que yo visitaba más a menudo al consejero y la confianza mutua dio al pequeño círculo de los tres una gran satisfacción, que nos alegraba hasta lo más íntimo. El consejero me resultaba muy divertido con sus rarísimas bufonadas; pero era solo Antonie la que me atraía con irresistible encanto y me hacía soportar con paciencia lo que en otra ocasión me hubiera impacientado. Con lo peculiar y raro del consejero se mezclaba muy a menudo lo banal y aburrido, pero lo que me resultaba especialmente antipático era que tan pronto como llevaba la conversación a la música, especialmente al canto, con su diabólica sonrisa y su molesto

tono cantarino, decía algo extraño, la mayor parte de las veces vulgar. De la profunda tristeza que se traslucía de la mirada de Antonie noté que solo se daba para evitar cualquier invitación mía a cantar. Yo no cedía. Con los obstáculos que me había puesto el consejero creció mi valor para superarlos. Tenía que oír el canto de Antonie para no perderme en sueños y presentimientos de este canto. Una tarde estaba Krespel de extraordinario buen humor; había desmontado un viejo violín de Cremona[160], y encontró que el alma[161] estaba colocada media línea más inclinada de lo habitual. ¡Importante la práctica, la experiencia enriquecedora!

Conseguí ponerle a prueba sobre la verdadera forma de tocar el violín. Habló del concierto del viejo maestro en el que se escuchó a verdaderos cantores y extrajo la observación de que ahora, totalmente al contrario, el canto se deformaba por los saltos afectados y los sonidos de los instrumentistas.

—¿Hay algo más absurdo -exclamé saltando de la silla, corriendo al piano y abriéndolo rápidamente-, hay algo más absurdo que ciertas formas complicadas que en lugar de ser música se parecen al ruido que hacen los guisantes derramados por el suelo?

Canté algunas de las modernas fermatas[162] que circulan por aquí y por allí y zumban como una peonza hábilmente lanzada, emitiendo algunos acordes malos. Krespel rio exageradamente y gritó:

—¡Ajá! Me parece que estoy escuchando a nuestros italianos alemanes o a nuestros alemanes italianos cuando se exceden en un aria de Puccita[163] o Portogallo[164] o tal vez en un *maestro di capella*[165] o más todavía *schiavo d'un primo uomo*[166].

—Ahora -pensé yo- es el momento.

—¿No es verdad -me dirigí a Antonie-, no es verdad que Antonie no sabe nada de esta cantilena?

Y al mismo tiempo entoné una magnífica y expresiva canción de Leonardo Leo[167]. Entonces las mejillas de Antonie enrojecieron, un resplandor celeste fulguró de los ojos revividos, se precipitó hacia el piano…, abrió los labios…

Pero en aquel momento Krespel la hizo retroceder, me cogió por los hombros y me gritó con voz chillona de tenor:

—¡Hijito…, hijito…, hijito!

E inmediatamente continuó cantando en voz muy baja y cogiendo mi mano en actitud humilde y cortés:

—En realidad, mi muy venerable estudiante, en realidad sería ir contra los buenos modales, contra las buenas costumbres, si manifestara en voz alta y enérgicamente el deseo de que aquí, en el acto, el infernal Satanás os arrastrara con sus garras incandescentes y os despachara de forma expeditiva; pero aparte de que tiene usted que admitir, mi querido amigo, que está oscureciendo notablemente, y como no luce ninguna farola, podría usted, aunque yo no lo tirara por la escalera, sufrir daño en sus queridos huesos. Váyase tranquilo a casa y acuérdese muy entrañablemente de su verdadero amigo, si nunca más -¿entiende bien?-, nunca más lo vuelve a encontrar en casa.

Al decir esto me abrazó y, sujetándome, fue conmigo hacia la puerta, para que no pudiera dirigir ninguna mirada más a Antonie.

Reconoced que en mi situación no era posible pegar al consejero, lo que en realidad tendría que haber sucedido. El profesor se rio de mí y me aseguró que me habría enemistado para siempre con el consejero. Antonie era demasiado valiosa, quiero decir sagrada para hacer el amoroso[168], el aventurero enamorado, mirando al objeto del amor por la ventana. Destrozado en mi interior, abandoné H…, pero como suele suceder, los vivos colores de la imaginación iban palideciendo y Antonie, e incluso el canto de Antonie, que no había oído nunca, a menudo iluminaban lo más profundo de mi espíritu como un suave y consolador brillo rosa.

Dos años después, ya establecido en B, emprendí un viaje por el sur de Alemania. En el crepúsculo rojo y perfumado se elevaban las torres de H… A medida que me acercaba me invadía una sensación indescriptible de un temor amargo. Como si un enorme peso se me hubiera puesto sobre el pecho, no podía respirar, tuve que salir del coche al aire libre. Pero mi opresión se elevó hasta convertirse en dolor físico. Enseguida me pareció que oía los acordes de una coral majestuosa flotar por el aire; las notas se

hacían más nítidas, distinguí voces de hombres que cantaban una coral religiosa.

—¿Qué es esto, qué es esto? -grité, como si un puñal atravesara mi pecho.

—Pero ¿no lo ve? -respondió el postillón[169] que iba junto a mí-, ¿no lo ve? Allí enfrente en el cementerio están enterrando a alguien.

En realidad nos encontrábamos en las proximidades del cementerio, y vi a un círculo de personas vestidas de negro alrededor de una fosa, que estaban a punto de cubrir. Las lágrimas brotaron de mis ojos como si allí enterraran todo el placer y toda la alegría de mi vida. Enseguida avanzamos superando la colina, no podía ver el cementerio. El coro calló y vi no lejos de la gran puerta unas personas de luto que volvían del entierro. El profesor con su sobrina del brazo, ambos con profunda tristeza pasaron muy cerca de mí sin advertirlo. La sobrina tenía el rostro cubierto por un velo y sollozaba profundamente. Como me era imposible ir a la ciudad, envié a mis sirvientes con el coche a la posada habitual y corrí al lugar muy conocido para mí para librarme de aquella sensación que quizá solo tenía causas físicas, calor del viaje, etc. Cuando llegué a la avenida que conduce a un lugar de recreo, se presentó ante mí un extraordinario espectáculo. El consejero Krespel era conducido por dos hombres del duelo, de los que parecía querer escapar con saltos variados y raros. Iba vestido como de costumbre, con su extraña casaca gris cortada por él mismo. Del pequeño sombrerito de tres picos que llevaba, marcialmente inclinado sobre una oreja colgaba un crespón muy largo y estrecho que ondeaba al aire de un lado para otro. Alrededor de la cintura llevaba ceñido un tahalí[170] negro, pero en lugar de una espada llevaba un largo arco de violín. Sentí frío por todo el cuerpo. «Está loco», pensé siguiéndole despacio. Los hombres condujeron al consejero hasta su casa, donde los abrazó con sonora carcajada. Ellos lo dejaron y entonces fijó su mirada en mí, que estaba muy cerca de él. Me miró fijamente y luego gritó con voz ronca:

—¡Bienvenido, señor estudiante! Usted ya comprende.

Y diciendo esto me cogió por el brazo y me llevó a la casa, subimos por las escaleras hasta la habitación donde estaban colgados los violines. Todos

estaban envueltos con un crespón negro; faltaba el violín del viejo maestro y en su lugar estaba colgada una corona de ciprés.

Supe lo que había pasado.

—¡Antonie! ¡Ah, Antonie! -grité con aflicción inconsolable.

El consejero estaba como petrificado ante mí con los brazos cruzados. Señalé la corona de ciprés.

—Cuando ella murió -dijo con voz ronca y solemne-, cuando ella murió, se rompió el alma de aquel violín con un estampido sonoro y se deshizo la caja de resonancia. Su fiel compañero solo podía vivir con ella y en ella, está con ella en el ataúd, ha sido enterrado con ella.

Profundamente afectado, me hundí en una silla, pero el consejero empezó a cantar con tono ronco una canción alegre. Y era horrible ver cómo saltaba sobre un pie y el crespón (tenía el sombrero en la cabeza) revoloteaba por la habitación rozando los violines que colgaban en la pared. Sí, no pude evitar un grito estridente cuando el crespón cayó sobre mí por un movimiento rápido del consejero. Me pareció como si quisiera sumirme en el terrible y negro abismo de la locura. De repente, el consejero se detuvo y habló con su tono cantarino:

—¡Hijito!… ¡Hijito!… ¿Por qué gritas así? ¿Has visto al ángel de la muerte? Esto sucede siempre antes de la ceremonia.

Después fue hacia el centro de la habitación, sacó el arco del violín del tahalí, lo llevó con las dos manos por encima de la cabeza y lo rompió haciendo que saltara en muchos pedazos. Riendo a carcajadas, Krespel exclamó:

—Ahora que he roto la varilla, hijito, me crees. ¿No? De ningún modo, de ningún modo, ahora estoy libre…, libre…, libre. ¡Ea, libre! Ya no construiré ningún violín más…, ningún violín más…, ¡ea! Ningún violín más.

Esto lo cantó el consejero a manera de una horrible y alegre melodía, saltando otra vez sobre un pie. Aterrorizado, quise dirigirme rápidamente hacia la puerta, pero el consejero me retuvo fuertemente, diciendo muy tranquilo:

—Quédese, señor estudiante, no considere estas manifestaciones de dolor que me causa el martirio de la muerte, como una locura; pero sucede todo solo porque desde hace algún tiempo me he hecho un pijama en el que quería aparecer como el destino o como Dios.

El consejero estuvo diciendo terribles disparates hasta que cayó completamente agotado; a mi llamada acudió la vieja ama de llaves, y me alegré cuando me encontré otra vez al aire libre.

Ni por un momento dudé de que el consejero se había vuelto loco, aunque el profesor sostenía lo contrario.

—Hay personas -decía- a las que la naturaleza o una circunstancia especial les arrebata la cubierta con que los demás hacemos que sea imperceptible nuestra locura. Se asemejan a los insectos de piel fina, que aparecen deformados por los movimientos musculares vivos y visibles, pero enseguida recuperan la forma adecuada. Lo que para nosotros se queda en pensamiento, Krespel lo pone por obra. Krespel manifiesta y realiza en gestos absurdos y tonterías refinadas la burla amarga que el espíritu tiene a menudo a mano. Ese es un pararrayos. Lo que sube de la tierra lo vuelve a dar a la tierra, pero sabe conservar lo divino. Creo que le va muy bien con su conciencia interior, a pesar de la locura que se manifiesta exteriormente. La muerte repentina de Antonie pudo haberle pesado mucho, pero apuesto a que al día siguiente por la mañana continúa dando coces a la multitud.

Casi sucedió como el profesor había predicho. Al día siguiente el consejero apareció exactamente igual que el anterior, pero aclaró que nunca más construiría violines y nunca más los tocaría. Eso lo mantuvo, como comprobé más tarde.

Las observaciones del profesor reforzaron mi convencimiento interior de la relación próxima, esmerada y callada de Antonie con el consejero y su misma muerte podía ser una culpa grave no expiada. No quise dejar H… sin manifestarle mis sospechas del crimen; quería removerlo en lo más íntimo y obligarlo a una confesión sincera de la terrible acción. Cuanto más reflexionaba sobre el asunto tanto más claro veía que Krespel era una mala persona y el discurso se hizo más ardiente y enfático hasta el punto que se convirtió en una obra maestra de retórica. Tan preparado y completamente

acalorado, fui corriendo a casa del consejero. Lo encontré torneando juguetes con un gesto tranquilo y sonriente.

—¿Cómo puede -le lancé-, haber por un momento paz en su alma, pues la horrible acción tiene que torturarlo como una mordedura de serpiente?

El consejero me miró asombrado, poniendo el cincel a un lado.

—¿Cómo, amigo mío? -preguntó-. Tenga la bondad de sentarse en aquella silla.

Pero continué vehemente, cada vez más acalorado, acusándolo de haber asesinado a Antonie y amenazándolo con la venganza de los poderes eternos. Sí, como jurista iniciado desde no hacía mucho, celoso de mi profesión, continué asegurándole que haría todo lo posible para descubrir el asunto y ponerlo en manos de los jueces de este mundo. Me desconcertó algo, ya que, después de la conclusión de mi violento y aparatoso discurso, el consejero, sin responderme una palabra, me miró muy tranquilo, como si esperara que continuase. Krespel se alegró de mi apuro y una sonrisa malvada e irónica asomó a su rostro. Luego se puso muy serio y dijo en un tono solemne:

—Joven, tú puedes considerarme loco, tonto, te lo perdono, pues estamos encerrados en el mismo manicomio y me acusas de que yo me creo Dios Padre porque tú te crees Dios Hijo. Pero ¿cómo te atreves a irrumpir en una vida y a mover los hilos más secretos de lo que te era y debería serte ajeno? ¡Ella se ha ido, el secreto está desvelado!

Krespel se paró, se levantó y paseó por la habitación varias veces de un lado para otro. Me atreví a pedirle una aclaración. Me miró fijamente, me cogió por la mano y me llevó a la ventana, abriendo los dos batientes. Se apoyó en ella con los brazos cruzados y mirando al jardín me contó la historia de su vida. Cuando terminó, lo abandoné conmovido y avergonzado.

Brevemente, sus relaciones con Antonie fueron de la siguiente forma:

Hace veinte años la creciente afición convertida en pasión llevó al consejero a Italia para buscar y adquirir los mejores violines de viejos maestros. Entonces él no los construía y tampoco desmontaba los viejos. En Venecia escuchó a la célebre cantante Angela… que destacaba entonces en

el primer papel en el Teatro di San Benedetto[171]. La admiración no se debía solo al arte que la *signora* Angela practicaba de forma maravillosa, sino más bien a su belleza angelical. El consejero intentó entablar una relación con Angela y, a pesar de toda su aspereza, lo consiguió, y especialmente se la ganó gracias a su atrevida y extraordinaria forma expresiva de tocar el violín.

La relación íntima condujo a las pocas semanas al matrimonio, que permaneció en secreto porque Angela no quería prescindir del teatro ni del nombre que la hizo famosa cantante añadiendo el malsonante «Krespel».

Con gran ironía describió Krespel todas las formas con que la *signora* Angela lo atormentaba y torturaba tan pronto como se convirtió en su mujer. Todas las rarezas y caprichos de todas las primeras cantantes, según dijo Krespel, estaban encerrados en la pequeña figura de Angela. Si él adoptaba alguna vez una postura grave, Angela le lanzaba al cuello todo un ejército de abates, maestros y académicos que, desconocedores de su verdadera relación, lo consideraban como el más insoportable y grosero de los amantes que no sabía adaptarse al carácter amable de la *signora*. Después de una de esas escenas tan tormentosas huyó Krespel a la casa de campo de Angela y, fantaseando con su violín de Cremona, se olvidó de los sufrimientos del día. Pero no había pasado mucho tiempo cuando la *signora*, que había seguido rápidamente al consejero, entró en el salón. Estaba de humor para jugar con su amante, abrazó al consejero con una mirada dulce y enamorada y apoyó su cabecita en los hombros de él. Pero el consejero, sumergido en el mundo de sus acordes, siguió tocando el violín que resonaba en las paredes y sucedió que sin delicadeza dio a la *signora* con el brazo y con el arco. Pero esta saltó llena de furia:

—*Bestia tedesca*[172] -gritó, arrebató al consejero el violín de las manos y lo rompió en mil pedazos contra la mesa de mármol.

El consejero se quedó de pie ante ella, helado como una estatua; pero luego, como si despertara de un sueño, cogió a la *signora* con una fuerza gigantesca, la tiró por la ventana de su casa de recreo, y sin preocuparse de más, se marchó a Venecia y regresó a Alemania.

Solo poco tiempo después vio con claridad lo que había hecho; aunque sabía que la altura de la ventana al suelo apenas llegaba a los cinco pies, y

le pareció obvia la necesidad de arrojar a la *signora* por la ventana en aquellas circunstancias, se sintió, sin embargo, torturado por un penoso desasosiego, tanto más porque la *signora* le había dado a entender con claridad que estaba en estado de buena esperanza. Apenas se atrevió a pedir información, y se sorprendió bastante cuando después de ocho meses aproximadamente recibió una carta muy cariñosa de su querida esposa, en la que no decía ni una sola sílaba de aquel suceso en la casa de campo y a la noticia de que había dado a luz a una preciosísima niña añadía el ruego cordialísimo de que el *marito amato e padre felicissimo*[173] fuera enseguida a Venecia. Krespel no hizo esto, pero pidió más detalles a un amigo de confianza y supo que en aquella ocasión la *signora* había caído suavemente como un pájaro sobre la blanda hierba y que la caída o descenso no había tenido más que consecuencias psíquicas. La *signora*, como transformada por la acción heroica de Krespel, no se dejó llevar por caprichos, locas ocurrencias ni vejaciones, y el *maestro*, que componía para el próximo carnaval, era el hombre más feliz bajo el cielo, porque la *signora* cantaba sus arias sin las mil modificaciones que otras hubiesen tenido que hacer. Por lo demás, existían todos los motivos, pensaba el amigo, para callar celosamente cómo se había curado Angela, pues de lo contrario cada día volarían las cantantes por la ventana. El consejero se puso en movimiento, pidió unos caballos y se metió en el coche.

—¡Alto! -gritó enseguida.

—¿Cómo? -murmuró luego para sí-. Nada me asegura que tan pronto como vuelva a verme, el maligno espíritu no ejercerá su poder y fuerza sobre Angela. Si una vez ya la tiré por la ventana, ¿qué haré en un caso igual? ¿Qué me queda todavía algo por hacer?

Se bajó otra vez del coche y escribió una carta cariñosa a su convaleciente esposa, en la que aludía delicadamente a lo tierno que había sido por parte de ella alabar expresamente que la pequeña, igual que él, llevara un lunar detrás de la oreja, y… se quedó en Alemania. El intercambio de cartas continuó muy activo: confirmación del amor, invitaciones, quejas por la ausencia del amado, deseos incumplidos, esperanzas, etc., iban de Venecia a H… y de H… a Venecia.

Finalmente Angela fue a Alemania y brilló, como es sabido, como *prima donna* en el gran teatro de F*****. Aunque ya no era en absoluto joven, arrebataba a todos con el encanto irresistible de su canto extraordinario y magnífico. Su voz no había menguado lo más mínimo por entonces. Antonie había crecido mientras tanto, y la madre no dejaba de escribir a su padre que en Antonie florecía una cantante de primera fila. De hecho, comprobaron esto los amigos de Krespel en F*****, que le instaron para que fuera al menos una vez a F***** a admirar la rara aparición de dos cantantes sublimes. No tenían ni idea de la relación tan estrecha que tenía el consejero con aquella pareja. A Krespel le hubiese gustado muchísimo poder ver con los ojos del cuerpo a su hija, que vivía en lo más íntimo y que se le aparecía a menudo como una imagen soñada, pero tan pronto como pensaba en su esposa, se sentía muy inquieto y se quedaba sentado en casa entre sus violines descuartizados.

Habréis oído hablar del joven y lleno de esperanza compositor B***** de F*****, que desapareció de repente, no se sabe cómo (¿o tal vez lo conocisteis?). Este se enamoró tan perdidamente de Antonie que, como ella correspondiera tan perdidamente a su amor, importunaba a la madre, que solo consentía una relación que santificara el arte. Angela no tenía nada en contra, y el consejero tanto más de acuerdo estaba en cuanto que las composiciones del joven maestro encontraban gracia ante su severo estrado de juez. Krespel esperaba recibir noticias del matrimonio celebrado, pero en su lugar recibió una carta con ribete negro escrita por una mano desconocida. El doctor R… comunicaba al consejero que Angela había enfermado gravemente a consecuencia de un resfriado cogido en el teatro y justo la noche antes del día en que Antonie iba a casarse falleció. A él, al doctor, le había confiado Angela que era la mujer de Krespel y Antonie, su hija; debía darse prisa para hacerse cargo de la abandonada. Aunque el consejero se impresionó mucho con el fallecimiento de Angela, enseguida se sintió como liberado de un peso molesto y lúgubre y solo entonces pudo respirar libre. El mismo día viajó a F*****.

No os podéis imaginar de qué forma tan desgarradora me describió el consejero el momento en que vio a Antonie. Incluso en la extravagancia de su expresión había un poder maravilloso que no soy capaz de describir.

Toda la amabilidad y la gracia de Angela la había heredado Antonie, pero le faltaba el horrible reverso. No había doblez alguna que pudiera aparecer de vez en cuando. El joven novio se presentó. Antonie, comprendiendo con dulce sentimiento al maravillado padre en su interior, cantó uno de aquellos motetes[174] del viejo Padre Martini[175], de los que ella sabía que Angela había tenido que cantar insistentemente al consejero en los mejores tiempos de sus amores. El consejero derramó ríos de lágrimas, nunca había oído cantar así ni siquiera a Angela. El tono de la voz de Antonie era muy especial y raro, a veces se parecía a la exhalación del arpa de Eolo, a veces a los trinos del ruiseñor. Los tonos parecían no tener cabida en el pecho humano. Antonie, enardecida de alegría y amor, cantó y cantó sus canciones más bonitas, y B… tocaba mientras tanto como solo podía hacerlo el entusiasmo ebrio de alegría. Krespel primero se sintió extasiado, luego pensativo…, silencioso y ensimismado. Finalmente se levantó de un salto, estrechó a Antonie contra su pecho y le pidió en voz baja y ronca:

—No cantes más si me quieres, me parte el corazón, el miedo…, el miedo… No cantes más.

—No -dijo el consejero al día siguiente al doctor R…-, si ya durante su canto al ver que su rojez se concentraba en dos manchas rojizas en las pálidas mejillas, comprendí que no era simple semejanza familiar, era lo que yo había temido.

El doctor, cuyo gesto, desde el principio de la conversación, se había mostrado preocupado, repuso:

—Puede que debido al esfuerzo demasiado temprano para el canto o a su naturaleza, Antonie sufra de un defecto orgánico en el pecho, que da a su voz un poder extraordinario y raro, diría yo, que da un tono elevadísimo sobre la esfera del canto humano. Pero también será su muerte prematura la consecuencia de esto; pues si sigue cantando, le doy a lo sumo seis meses de vida.

Al consejero le impresionó en lo más íntimo, como si le hubieran clavado cien espadas. Fue como si un bonito árbol floreciese por primera vez y hubiera que cortarlo de raíz para que no volviera a reverdecer ni a florecer. La decisión estaba tomada. Le dijo todo a Antonie y le dio a elegir entre seguir al novio y ceder ante él y la seducción del mundo, pero morir

prematuramente, o si quería vivir todavía mucho tiempo proporcionando a su padre en su vejez la tranquilidad y alegría que nunca había sentido.

Antonie se echó sollozando en los brazos de su padre y él, sintiendo probablemente lo desgarrador del momento futuro, no quiso escuchar nada más. Habló con su novio, pero aunque este aseguró que nunca saldría una nota de los labios de Antonie, el consejero sabía muy bien que el mismo B… no podría renunciar a oír cantar a Antonie, al menos las arias compuestas por él. Incluso el mundo, el público musical, aunque estuviera informado del padecimiento de Antonie, no renunciaría de ninguna manera a sus derechos, pues el pueblo es egoísta y cruel cuando se trata del placer. El consejero desapareció con Antonie de F***** y se fue a H… Desesperado recibió B… la noticia de la partida. Siguió sus huellas, alcanzó al consejero y llegó con él a la par a H…

—Solo verle una vez y después morir -suplicaba Antonie.

—¿Morir? ¿Morir? -exclamó el consejero con ira salvaje.

Un estremecimiento helado se agitó en su interior. Su hija, el único ser en el ancho mundo que despertaba en él un placer jamás conocido, lo único que lo reconciliaba con la vida, se desgarraba violentamente de su corazón; y él quería que sucediera lo terrible.

B… tuvo que ponerse al piano, Antonie cantó, Krespel tocó divertido el violín hasta que en las mejillas de Antonie aparecieron aquellas manchas rojas. Entonces mandó parar; pero cuando B… se despidió de Antonie, esta se desplomó repentinamente lanzando un fuerte grito.

—Yo creí (así me lo contaba Krespel), yo creí que, como había previsto, estaba realmente muerta y, como ya me había puesto en lo peor, me quedé muy tranquilo y resignado. Cogí por los hombros a B…, que en su estupor tenía aspecto ridículo y tonto y le dije (el consejero adoptó su tono cantarino):

—Puesto que usted, muy respetable maestro de piano, ha querido y deseado realmente asesinar a su querida novia, puede usted marcharse ahora tranquilamente. Si usted quisiera quedarse aquí por más tiempo, podría suceder que le atravesara el corazón con mi reluciente cuchillo de monte para que mi hija, que, como usted ve, está completamente pálida, recupere el color con la muy apreciada sangre de usted. Váyase rápido, aunque

podría lanzarle un ligero cuchillo. Al decir estas palabras debí de tener un aspecto terrible, pues saltó con un grito de profundo terror y, apartándose de mí, atravesó las puertas y bajó las escaleras.

Cuando el consejero, después que se marchó B…, fue a levantar a Antonie, que estaba inconsciente en el suelo, esta abrió los ojos respirando profundamente; pero apreció que volvió a cerrarlos otra vez como si estuviera muerta. Entonces Krespel rompió en un lamento fuerte y desconsolado. El médico, avisado por el ama de llaves, aclaró que el estado de Antonie era grave, pero no peligroso, y de hecho se recuperaba más deprisa de lo que se había atrevido a esperar el consejero. Se unió a Krespel con el cariño más íntimo e infantil; se unió a sus aficiones preferidas, a sus locos caprichos y rarezas. Le ayudaba a descomponer los viejos violines y a componer los nuevos.

—Yo ya no quiero cantar, sino vivir para ti -decía a menudo al padre sonriendo suavemente, si alguien le pedía que cantara y ella se negaba.

El consejero trataba de ahorrarle en lo posible tales momentos y por eso sucedía que él iba a disgusto con ella a las reuniones y evitaba cuidadosamente toda clase de música. Él sabía lo doloroso que tenía que ser para Antonie prescindir totalmente del arte que había practicado en tan alta perfección. Cuando el consejero compró aquel maravilloso violín que enterraría con Antonie y lo iba a desmontar, Antonie le miró muy triste y le dijo rogándole en voz baja:

—¿También este?

Ni el mismo consejero supo qué poder desconocido le obligó a dejar intacto aquel violín y a tocar en él. Apenas arrancó las primeras notas, cuando Antonie fuerte y alegre exclamó:

—¡Ah, aquí estoy yo…, vuelvo a cantar!

En realidad los sonidos argentinos del instrumento tenían algo maravilloso y especial, parecían producidos por el pecho humano. Krespel se conmovió en lo más íntimo, tocaba mejor que nunca y mientras subía y bajaba en acordes atrevidos con fuerza plena, con profunda expresividad, Antonie tocaba las palmas y gritaba entusiasmada:

—¡Oh, qué bien lo he hecho, qué bien lo he hecho!

Desde aquel momento hubo una gran tranquilidad y serenidad en su vida. A menudo decía a su padre:

—¡Padre, me gustaría cantar algo!

Entonces el consejero descolgaba el violín de la pared y tocaba las canciones más bonitas de Antonie, lo que la alegraba inmensamente.

Poco antes de mi llegada, una noche le pareció al consejero oír que tocaban el piano en la habitación de al lado. Y enseguida distinguió claramente que B… estaba tocando un preludio con su estilo habitual. Quiso levantarse, pero como si hubiera sobre él una carga pesada, como si estuviera atado con ligaduras de hierro no pudo moverse. Antonie comenzó a dar unas notas en voz baja que fueron subiendo hasta el agudo *fortissimo*, luego bajaban los maravillosos sonidos de la canción profundamente enternecedora que B… había compuesto para Antonie según el estilo piadoso de los viejos maestros. Krespel dijo que era incomprensible el estado en el que se encontraba, pues tenía al mismo tiempo una terrible angustia y una delicia nunca experimentada. De repente lo rodeó una claridad deslumbrante y al mismo tiempo vio a B… y Antonie que estaban abrazados y se miraban extasiados. Las notas de la canción y del piano continuaban, sin que se viera cantar a Antonie ni a B… tocar el piano. El consejero cayó en una especie de desmayo insensible, en el que se sumergió la imagen con las notas. Cuando despertó, todavía sentía aquella terrible angustia del sueño. Corrió al cuarto de Antonie. Estaba con los ojos cerrados, con una mirada sonriente y beatífica, las manos piadosamente entrelazadas, en el sofá, como si durmiera y soñara con las delicias del cielo y la felicidad. Pero estaba muerta.

EL BARÓN DE B

Los Hermanos de San Serapión (Hitzig, Koreff, Chamisso, Hoffmann, Devrient) en la vivienda de Hoffmann, según un dibujo de L. Löffler.

Yo era entonces (así contaba el virtuoso), cuando el barón de B se encontraba en Berlín, todavía muy joven, apenas tenía dieciséis años y estaba ocupado en el estudio celoso de mi instrumento, al que me entregaba con toda el alma, con toda la fuerza, como si ella viviera en mí. El director de orquesta Haack[176], mi digno pero exigente maestro, estaba cada vez más contento conmigo. Elogiaba la precisión de mi arco[177], la pureza de mi ejecución y me hacía acompañarle tocando el violín en la ópera e incluso en los conciertos de la cámara real. En esa ocasión oía a menudo que Haack hablaba con el joven Duport[178], con Ritter[179] y otros grandes maestros de capilla de las veladas musicales que el barón de B organizaba en su casa con inteligencia y buen gusto tales que el mismo rey no rehusaba a menudo tomar parte en ellas. Mencionaban las maravillosas composiciones de viejos y casi olvidados maestros, que en ninguna parte se oían como en casa del barón, que, por lo que respecta a la excelente música para violín, tal vez poseía la colección más completa de composiciones de toda clase que puedan encontrarse en cualquier parte desde los tiempos más antiguos a los más modernos. Se referían luego a la espléndida hospitalidad en casa del barón, a la manera digna, a la increíble liberalidad con que el barón trataba a los artistas y finalmente estaban completamente de acuerdo en que en verdad el barón era una estrella radiante que había surgido en el cielo musical de Berlín.

Todo esto provocó mi curiosidad, pero todavía más me excitó cuando en cierta conversación los maestros se acercaron más y en el secreto cuchicheo pude distinguir el nombre del barón y adivinar a través de ciertas palabras incoherentes que se hablaba de la enseñanza musical, de los estudios. Me pareció como si en el rostro de Duport destacara una sonrisa sarcástica, y como si con cierta broma arremetieran contra el director de orquesta, que, por su parte, defendiéndose solo débilmente, apenas podía contener la risa, hasta que finalmente, apartándose rápidamente y cogiendo el violín para afinarlo, dijo en voz alta:

—¡Es y seguirá siendo un hombre maravilloso!

No pude evitarlo. A pesar del peligro de ser despachado de manera bastante áspera, pedí al director de orquesta que, si era posible, me

presentara al barón de B y me permitiera tomar parte en sus conciertos.

Haack me midió con sus grandes ojos, yo temía ya que se desatara una pequeña tormenta, pero en lugar de eso su seriedad se convirtió en una extraña sonrisa y dijo:

—¡Bueno! Puede que tengas razón con tu ruego, puedes aprender mucho con el barón. Voy a hablar de ti con él y creo que te permitirá el acceso, pues es amable con los alumnos cuando se trata de la música.

Poco después de esto toqué con Haack algunos duetos de violín muy difíciles. Entonces dijo soltando el violín:

—¡Bien, Karl! Esta noche ponte tu chaqueta de los domingos y tus medias de seda. Luego ven a mi casa, iremos juntos a casa del barón de B. Allí habrá poca gente y es buena ocasión para presentarte.

El corazón me latió de alegría, pues esperaba, aunque no sabía por qué, conocer algo extraordinario e inaudito.

Fuimos hacia allá. El barón, un hombre no muy alto, ya entrado en años, con un traje de gala antiguo y con bordados de colores, vino hacia nosotros cuando entramos en la habitación y estrechó cordialmente la mano a mi maestro.

Nunca había sentido tanto respeto ni tanta propensión interior y bienhechora en presencia de un hombre distinguido. En el rostro del barón había una expresión de carácter bonachón cordialísimo, mientras de sus ojos irradiaba aquel fuego oscuro que tan frecuentemente deja ver el verdadero artista consciente de su arte. De momento alejé de mí todo el miedo con el que tuve que luchar como joven inexperto.

—¿Cómo os va? -comenzó el barón con voz clara y bien timbrada-. ¿Cómo os va, mi buen Haack, habéis practicado convenientemente mi concierto? ¡Bueno! ¡Ya lo oiremos mañana! ¡Ah! ¡Este será el joven, el pequeño y valiente virtuoso del que me habéis hablado!

Bajé los ojos avergonzado y sentí que enrojecía cada vez más.

Haack dijo mi nombre y elogió mis aptitudes así como los progresos rápidos que había hecho en poco tiempo.

—Así que -el barón se dirigió a mí-, hijo, has elegido el violín como instrumento. Pero ¿has pensado que el violín es el instrumento más difícil

de todos? Sí, ¿que este instrumento en su aparente y pobre sencillez, al encerrar una gran riqueza de tonos, es un extraordinario enigma que solo se abre a los pocos hombres especialmente dotados por la naturaleza para ello? ¿Sabes quizá, porque te lo dijo tu espíritu con resolución, que serás el dueño de ese maravilloso secreto? Eso lo creyeron muchos y han seguido siendo miserables ignorantes durante su vida. Hijito, no me gustaría que incrementaras el número de estos miserables. Bueno, puedes tocarme algo, yo te daré mi opinión y tú seguirás mi consejo. Te puede suceder como a Karl Stamitz[180], que creyó que se convertiría en un gran virtuoso del violín. Cuando le abrí los ojos, tiró inmediatamente el violín al fuego, cogió la viola y el contrabajo e hizo bien. Sobre este instrumento pudo mover a placer sus gordos dedos y llegó a tocarlo bastante pasablemente. ¡Bueno, hijito, te escucharé!

Ante este primer y especial discurso del barón me quedé confuso. Sus palabras penetraron en lo más hondo de mi alma, y me sentí con un disgusto interior pensando que quizás, a pesar de mi entusiasmo, dedicando mi vida al más difícil y secreto de todos los instrumentos, emprendía un riesgo que no superaría.

Iban a tocar los tres nuevos cuartetos de Haydn, que entonces acababan de aparecer.

Mi maestro sacó el violín del estuche; pero apenas rasgó ligeramente las cuerdas para afinarlo, cuando el barón se tapó ambos oídos con las manos y gritó como fuera de sí:

—¡Haack, Haack! ¡Por el amor de Dios, os lo ruego, vais a estropear toda vuestra actuación con vuestro miserable, estridente y chirriante violín!

Tenía el director de orquesta uno de los violines más maravillosos que he visto y he oído jamás, un auténtico Antonio Stradivari[181] y nada podía irritarle más que alguien no apreciara lo suficiente a su preferido. ¡Cómo me sorprendió cuando sonriendo guardó otra vez el violín! Quería saber qué pasaría. Acababa de quitar la llave de la cerradura del estuche cuando el barón, que se había alejado de la habitación, entró de nuevo llevando en ambos brazos un estuche recubierto de terciopelo escarlata y galones dorados, como a un recién bautizado.

—¡Quiero -gritó-, haceros un honor, Haack! Hoy tenéis que tocar mi violín más antiguo y más hermoso. Es un auténtico Granuelo[182], y comparado con el viejo maestro su alumno, vuestro Stradivari, es un pelagatos. Tartini[183] no quería tocar con otros violines que no fueran de Granuelo.

Recogeos para que Granuelo se preste a hacer salir todo su esplendor de su interior.

El barón abrió el estuche y vi un instrumento cuya forma demostraba su gran antigüedad. Pero junto a él había un arco extraño que con su exagerada curva parecía más apropiado para lanzar flechas que para tocar el violín. El barón sacó con solemne cuidado el instrumento del estuche y lo ofreció al director de orquesta, que lo tomó en sus manos muy solemnemente.

—El arco -dijo el barón, riendo graciosamente mientras golpeaba en la espalda al maestro-, no os lo doy, pues no sabríais usarlo y no conseguiríais en la vida ninguna arqueada[184] decente y verdadera.

—Este arco -continuó el barón, sacándolo y observándolo con mirada radiante y transfiguradora-, lo usó el grande e inmortal Tartini, y después de él solo hay en todo el ancho mundo dos de sus alumnos que hayan conseguido penetrar en el secreto de aquel arte sonoro que enternece todo el ánimo, que solo es posible con un arco así. Uno es Nardini[185], que ahora es un anciano de setenta años, imponente todavía en la música íntima; el otro, señores, como tal vez ya sabréis, soy yo. Soy, por tanto, el único en el que sobrevive el arte del verdadero violinista, y a mis solícitos esfuerzos no les falta aquel arte que hacía de Tartini su creador. Pero, empecemos, señores.

Se tocaron los cuartetos de Haydn, y, como puede pensarse, con tan alta perfección que no les faltaba absolutamente nada.

El barón estaba sentado allí, con los ojos cerrados, inclinándose a un lado y a otro. Luego se levantó, fue caminando hacia los músicos y miró las partituras con la frente fruncida, después volvió muy callado, se dejó caer en la silla, apoyó la cabeza, suspiró y gimió.

—¡Alto! -gritó de repente en un pasaje melodioso con un *adagio*-. ¡Alto! Por los dioses, esto era el canto de Tartini, pero no lo habéis entendido. Por favor, otra vez.

Y los maestros repitieron riendo el pasaje y el barón sollozaba y lloraba como un niño.

Cuando terminaron los cuartetos, dijo el barón:

—Un tipo divino Haydn, sabe entender el espíritu, pero no sabe escribir para violín. Quizá no quiso hacer eso, pues si lo hubiera hecho y hubiera escrito de la única y verdadera manera, como Tartini, no hubierais podido tocarlo.

Luego tuve que ejecutar algunas variaciones que Haack había introducido para mí.

El barón se colocó muy cerca y miraba las notas. Os podéis imaginar con qué angustia empecé teniendo al lado un crítico tan severo. Pero enseguida me arrastró un vigoroso *allegro*. Me olvidé del barón y pude moverme libremente en el círculo con toda la fuerza de que disponía entonces.

Cuando terminé, me dio el barón en el hombro y dijo riendo:

—Hijo, puedes seguir tocando el violín, pero de línea y ejecución no entiendes absolutamente nada; lo que puede deducirse de aquí es que hasta ahora te ha faltado un buen maestro.

Fuimos a comer. En otra habitación estaba preparada una comida que casi podía llamarse opípara, especialmente por los variados y finos vinos que se sirvieron. Los maestros los degustaron abundantemente. La conversación, haciéndose cada vez más animada, se refería solo a la música. El barón poseía un tesoro de maravillosos conocimientos. Sus juicios, agudos y penetrantes, no solo revelaban al conocedor culto, sino también al artista primoroso, ingenioso y con buen gusto. Sobre todo fue notable para mí la galería de violinistas que citó. Quiero resumir lo que recuerdo de aquello.

—Corelli[186] (así dijo el barón) abrió primero el camino. Sus composiciones solo se pueden tocar a la manera de Tartini y esto es suficiente para demostrar que conoce la esencia del arte del violín. Pugnani[187] es un violinista pasable. Tiene oído y entendimiento, pero su línea es demasiado floja con bastante *appoggiamento*[188]. ¡Cuánto me habían alabado a Geminiani[189]! Cuando lo escuché por última vez en París hace

treinta años, tocaba como un sonámbulo que vaga en sueños, e incluso se sentía como si estuviera en sueños. Puro *tempo rubato*[190] sin estilo ni compostura. El maldito y eterno *tempo rubato* arruina a los mejores violinistas, pues por ello descuidan la línea. Le toqué mis sonatas, reconoció su error y quiso recibir clases de mí, lo que acepté de buena voluntad. Pero el muchacho estaba ya inmerso en su método demasiado superado. Contaba entonces 91 años. Dios perdone a Giardini[191] y no le haga pagar su error eternamente, pero fue el primero que comió la manzana del árbol de la ciencia[192] e hizo pecar a todos los violinistas que lo siguieron. Es el primero de todos los extravagantes. Solo está atento a la mano izquierda y a que los dedos corran y no sabe nada de que el alma de la música está en la mano derecha, y que en cada una de sus pulsaciones brotan los latidos del corazón como resuenan en nuestro pecho. A cada uno de estos extravagantes le deseo a su lado un valiente Jommelli[193] que le despierte de su alienación mediante un gran tortazo, como lo hacía realmente Jommelli, cuando Giardini en su presencia estropeaba un canto maravilloso con saltos, fugas[194], locos trinos y mordentes. Lolli[195] se portó como un loco. El tipo es un fatal malabarista, no sabe tocar un *adagio*, y su habilidad consiste en que lo admiran los bocazas inconscientes sin sentimiento ni inteligencia. Digo que conmigo y con Nardini se extingue el verdadero arte de los violinistas. El joven Viotti[196] es una persona maravillosa llena de aptitudes. Lo que sabe me lo debe a mí, pues fue mi discípulo aplicado. Pero ¿de qué le sirve? ¡No tiene constancia, no tiene paciencia! Se marchó de la escuela. Todavía tengo que citar a Kreutzer[197]. Recibió mi enseñanza con provecho y le aprovechará si vuelvo a París. Mi concierto, que ahora estáis practicando conmigo, Haack, lo tocó hace poco bastante bien. Pero para usar mi arco le falta todavía muñeca. Giornovichi[198] ya no entrará en mi casa, es un insensato que se atreve a mirar con desprecio al gran Tartini, al maestro de todos los maestros y se burla de mis lecciones. Se me pide algo del muchacho, de Rhode[199], si disfruta con mi enseñanza. Promete mucho y es posible que se convierta en señor de mi arco.

—Es (el barón se dirigió a mí) de tu edad, hijo, pero de carácter más serio, más sagaz. Me pareces, no me lo tomes a mal, un poco aturdido. Esto

se arregla. De vos, mi querido Haack, espero mucho. Desde que os doy clase os habéis convertido en otro. Continuad con vuestro celo incansable y aplicación y no perdáis ni una hora; sabéis lo que me molesta.

Estaba perplejo de admiración por todo lo que había oído. No pude esperar más tiempo para preguntar al director de orquesta si era verdad, si el barón había formado realmente a los grandes violinistas de la época, si él, mi maestro, recibía sus clases.

Sin duda, respondió Haack, que no dejaba de disfrutar de la enseñanza bienhechora que le ofreció el barón, y yo haría muy bien en ir una mañana a su casa y suplicarle que se dignara a darme clases.

Ante todo, a lo que yo todavía sobre el barón y sobre su talento artístico quería preguntar no contestó Haack en absoluto, sino que solo repitió que yo hiciera lo que me había ordenado y el resto lo aprendería.

No se me escapó la extraña sonrisa que afloró en el rostro de Haack y que, sin razón de la que yo tuviera idea, despertó mi curiosidad en grado elevadísimo.

Cuando con atrevimiento presenté mi deseo al barón, cuando aseguré que el celo intensísimo, el más ardiente entusiasmo me animaba al arte, me miró primero fijamente, pero enseguida su mirada seria tomó la expresión de la calma bienhechora.

—Hijito, hijito -dijo-, que te dirijas a mí, al único violinista que hay, demuestra que en ti se deja notar el auténtico instinto artístico, que en tu alma ha surgido el ideal del verdadero violinista. ¡Con cuánto gusto te ayudaría!, pero ¿de dónde saco el tiempo?, ¿de dónde saco el tiempo? Haack me hace trabajar mucho y ya está aquí el joven, Durand[200], que quiere hacerse oír en público y tal vez ha comprendido que esto no importa absolutamente nada antes de que haya hecho conmigo un curso intensivo. ¡Bueno! Espera, espera. Entre el desayuno y mediodía o al desayuno. Sí, entonces tengo una hora libre. Hijito, ven todos los días a mi casa a las doce en punto, tocaré el violín contigo hasta la una; luego viene Durand.

Os podéis imaginar cómo al día siguiente, a la hora fijada, me apresuré a ir a casa del barón con el corazón latiéndome.

No soportó que tocara una sola nota en el violín que había llevado. Puso en mis manos un instrumento antiquísimo de Antonio Amati[201]. Nunca había tocado en un violín así. El tono celestial que brotó de las cuerdas me entusiasmó. Me perdí en pasajes artificiosos, hice que la corriente de los tonos surgiera más fuerte como olas rugientes, que se perdiera en murmullos. Creo que toqué muy bien, mejor que nunca después. El barón movió disgustado la cabeza y dijo cuando terminé:

—Hijito, hijito, todo esto tienes que olvidarlo. En primer lugar coges el arco muy mal. Me demostró de manera práctica cómo debía cogerse el arco según Tartini. Creí que de aquella forma no podía obtener ninguna nota. Pero no fue pequeña mi sorpresa cuando al repetir mis pasajes por orden del barón me di cuenta en unos segundos de la gran ventaja que me ofrecía la manera de coger el arco.

—Bien -dijo el barón-, vamos a empezar la clase. Toca, hijito, una vez tocado el sol, mantén el tono todo el tiempo que puedas. Reserva el arco, reserva el arco. Lo que la respiración para el cantor es el arco para el violinista.

Hice como se me ordenó y me alegré de que me saliera bien un sonido vigoroso, subir del *pianissimo* al *fortíssimo*[202] y hacerlo disminuir otra vez, con un arco largo, largo.

—¡Ves, ves, hijito! -gritó el barón-, puedes interpretar bonitos pasajes, dar carreras, saltitos, trinos de última moda, sencillos y adornos, pero no tienes idea de cómo debe sostenerse una nota. ¡Ahora voy a enseñarte lo que significa sostener el tono en el violín!

Me quitó el instrumento de la mano y pegó el arco por la nuez[203]. ¡No! Aquí me faltan verdaderamente las palabras para decir cómo sucedió.

Pegado al puente[204] deslizaba el tembloroso arco chirriando, silbando, gimoteando, maullando… el tono se parecía a cuando una mujer vieja, con las gafas en la nariz, se esfuerza por captar el tono de una canción.

Y miraba hacia el cielo como en arrobamiento feliz, y cuando por fin dejó de ir de unas cuerdas a otras con el arco, y apartó el instrumento de las manos, le brillaban los ojos, y dijo profundamente impresionado:

—¡Este es el tono, este es el tono!

Me pareció totalmente extraño. Cuando el instinto interior iba a estallar en una sonrisa, desapareció ante la mirada de su rostro digno que transfiguraba el entusiasmo. Y además todo produjo en mí como una visión siniestra, por lo que sentía mi pecho oprimido y no podía articular una palabra.

—No es verdad -empezó el barón-, no es verdad, hijito, esto fue a tu interior, no podías imaginarte que tal fuerza encantadora pudiera originarse de un instrumento tan pequeño con cuatro pobres cuerdas. Bueno, bebe, bebe, hijito.

El barón me ofreció un vaso de vino de Madeira. Tuve que beberlo y degustar las pastas que había en la mesa. De pronto dio la una.

—Por hoy basta -exclamó el barón-, vete, vete, hijito, pero vuelve pronto. ¡Ah!, toma, toma.

El barón me alargó un papelito en el que encontré un ducado holandés blanco y bellamente ribeteado.

Totalmente sorprendido, corrí al director de orquesta y le conté cómo había sucedido todo. Este se echó a reír en voz alta y exclamó:

—¿Ves cómo es el barón y su enseñanza? Te considera un principiante, por eso te da solo un ducado por lección. Así que, según la idea del barón, al subir el progreso suben también los honorarios. Yo recibo ahora un luis[205] y Durand, si no me equivoco, dos ducados.

No pude menos de manifestar que era asunto propio mitificar al bueno y viejo barón de esta manera y sacarle los ducados del bolsillo.

—Debes saber -replicó el director de orquesta-, que el barón encuentra una gran satisfacción en esta forma, que tú ahora conoces, de dar clase; que si yo y otros maestros rechazáramos su enseñanza, nos declararía principiantes lamentables e ignorantes en todo el mundo, donde es y seguirá siendo un juez artístico competente. Que finalmente, aparte de su manera absurda de tocar el violín, el barón es un hombre cuyos juicios de experto también pueden ilustrar al maestro para su gran provecho. Juzga incluso si soy injusto, yendo donde él a pesar de su locura y a veces buscando mi luis. Visítalo asiduamente, no hagas caso de sus rarezas, y sí de las palabras

razonables del hombre que domina el arte con el sentido interno. Te hará bien.

Seguí el consejo del maestro. A veces me resultaba difícil contener la risa, cuando el maestro golpeaba con los dedos en la cubierta del violín en lugar de en los trastes[206] y al mismo tiempo con el arco en las cuerdas, asegurando que tocaba el maravilloso *solo*[207] de Tartini y que él era el único en el mundo capaz de interpretar ese *solo*.

Pero luego soltaba el violín y se deshacía en palabras que enriquecían con profunda inteligencia e inflamaban mi pecho para el extraordinario arte.

Después toqué en uno de sus conciertos con gran empeño, y como conseguí hacerlo bastante bien, me miró el barón sonriendo orgullosamente y dijo:

—Eso me lo debe el joven a mí, a mí, al discípulo del gran Tartini.

Así las lecciones del barón me proporcionaron provecho y alegría y sus ducados holandeses ribeteados.

—Bueno -dijo Theodor[208] sonriendo-, bueno, de hecho, debería pensar que alguno de nuestros actuales virtuosos que se enorgullecen de sus muy elevadas enseñanzas se conformaría con una enseñanza a la manera en que solía impartirla el barón de B.

—Gracias al cielo -tomó la palabra Vinzenz[209]- que nuestro club, lo que yo ya no esperaba de ningún modo, se clausura alegremente, y advierto desde aquí a mis dignos hermanos, para que en el futuro se preocupen de cambiar lo horrible por lo agradable, lo que hasta hoy no había sucedido de ninguna manera.

—Tu advertencia -dijo Ottmar[210]- puede ser buena, no obstante solo a ti corresponde rectificar el error en el que incurrimos y comunicarnos algo de tu parte que sea digno de tu humor.

—En fin -continuó Lothar[211]-, mi excelente, aunque perezoso para escribir, Vinzenz, todavía debes a la hermandad serapióntica una narración serápica[212].

—¡Silencio, silencio -repuso Vinzenz-, no sabéis lo que se oculta en mi pecho por ahora! Un asunto muy raro de leyendas que recomiendo especialmente al favor de nuestro Lothar. Os lo hubiera comunicado hoy,

pero ¿no habéis visto el rostro pálido del patrón, que a menudo miró exhortativamente por la ventana, como en la *Undine* de Fouqué[213] el duende Kühleborn mira por la ventana las chozas de pescadores? ¿No habéis observado el rostro malhumorado del camarero? Cuando nos limpiaba las luces, ¿no estaba claramente escrito en su frente lo siguiente?: ¿Estarán eternamente aquí sentados y no dejarán en paz a un hombre honrado? La gente tiene razón, es más de media noche, ha sonado nuestra hora de despedida.

Los amigos prometieron volver a reunirse al poco tiempo y se separaron.

LA CONTIENDA DE LOS CANTORES

La tempestad, *de Giorgione.*

En la frontera entre la primavera y el invierno, en la noche del equinoccio, estaba uno sentado en un aposento solitario y tenía abierto ante sí el libro sobre el delicado arte de los maestros cantores[214] de Johann Christoph Wagenseil[215]. Fuera la tormenta dejaba vacíos los campos bramando y rugiendo, las densas gotas de agua golpeaban contra las temblorosas ventanas y el loco adiós del invierno silbaba y gritaba a través de las chimeneas de las casas, mientras los rayos de la luna llena se reflejaban en las paredes y revoloteaban como pálidos fantasmas. Pero aquel no se cuidó de esto, sino que cerró el libro y, ensimismado y totalmente confuso por la imagen mágica de tiempos pasados, miró las llamas que centelleaban y chisporroteaban en la chimenea. Entonces fue como si un ser invisible colgara un velo tras otro sobre su cabeza para que todo a su alrededor se confundiera en una niebla cada vez más densa. El bramido salvaje de la tormenta, el chisporroteo del fuego se convirtió en un suave y armónico susurro y murmullo, y habló una voz interior: Es el sueño, cuyas alas suben y bajan suavemente, como un niño inocente en el regazo del hombre, y despierta con un dulce beso el ojo interior para que pueda ver las encantadoras imágenes de una vida excelsa llena de brillo y esplendor.

Una luz cegadora cruzó como un relámpago, el velado abrió los ojos, pero ningún velo, ninguna nube de niebla envolvía ya su mirada. Estaba en una alfombra de flores de un bonito y denso bosque en el crepúsculo. Murmuraban las fuentes, susurraban los arbustos como en una íntima plática amorosa y mientras tanto emitía su dulce queja un ruiseñor. La brisa matinal se elevaba y empujando ante sí las nubes abría camino al claro y amable brillo del sol que pronto comenzó a brillar en todas las hojas verdes y despertaba a los adormecidos pajarillos, que volaban y saltaban de rama en rama con alegres trinos. Resonaron a lo lejos alegres sonidos de cuerno, el bosque se despertó ruidosamente, renos y ciervos miraron curiosos, con ojos astutos, desde la maleza al que estaba echado en la alfombra, y saltaron temerosos a la espesura. Los cuernos callaron, pero luego se elevaron notas

de arpas y unas voces acompañaron tan maravillosamente como música celestial. El amable canto se acercaba cada vez más. Cazadores con venablos en la mano y blancos cuernos de caza en los hombros salían cabalgando de lo profundo del bosque. Los seguía en un bonito corcel alazán un majestuoso señor, vestido a la antigua usanza alemana con una capa principesca, a su lado en un palafrén[216] cabalgaba una dama de deslumbrante belleza y exquisitamente adornada. Luego venían en seis hermosos caballos de diferentes colores seis hombres, cuyos trajes y rostros importantes remitían a un tiempo muy lejano. Habían puesto las riendas sobre los cuellos de los caballos y tañían laúdes y arpas y cantaban con voces maravillosas y claras mientras sus caballos, refrenados y guiados por el encanto de la dulce música, seguían la senda del bosque saltando alegremente tras la pareja principesca. Y si de vez en cuando se interrumpía el canto unos segundos, soplaban los cazadores sus cuernos y el relinchar de los caballos resonaba como un grito alegre de un placer desbordado. Pajes y criados ricamente vestidos cerraban el festivo cortejo, que desapareció en la densa espesura del bosque.

Absorto y profundamente admirado por la extraña y maravillosa escena, se levantó el que yacía en la alfombra y gritó entusiasmado:

—¡Oh señor del cielo!, ¿se ha levantado de su tumba la época antigua y espléndida?… ¿Quiénes eran esos magníficos señores?

Entonces una voz profunda habló tras de él:

—¡Ay, querido señor! ¿Acaso no reconocéis a los que lleváis en el ánimo y en el pensamiento?

Miró a su alrededor y vio a un hombre serio y elegante[217] con una gran peluca rizada y negra sobre la cabeza y vestido totalmente de negro a la moda del año 1680. Reconoció enseguida al viejo y sabio profesor Johann Christoph Wagenseil que continuó diciendo:

—Deberíais haber sabido enseguida que el elegante señor con la capa principesca no era otro que el valiente landgrave[218] Hermann de Turingia[219]. Junto a él cabalgaba la estrella de la corte, la noble condesa Mathilde[220], viuda muy joven del fallecido en edad avanzada conde Cuno von Falkenstein[221]. Los seis hombres que cabalgaban detrás, cantando y tocando laúdes y arpas, son los seis egregios maestros del canto, que el noble

landgrave, aficionado a la Gaya Ciencia[222] en cuerpo y alma, ha reunido en su corte. Ahora empieza la cacería divertida, pero luego se reúnen los maestros en una bonita pradera en medio del bosque y empiezan un concurso de canto. Allí vamos a ir ahora, para que estemos ya en el sitio cuando termine la cacería.

Fueron caminando mientras retumbaban en el bosque y en los lejanos abismos los cuernos, los ladridos y los gritos de los cazadores. Sucedió como había dicho el profesor Wagenseil: apenas habían llegado al dorado verde de la reluciente pradera cuando el landgrave, la condesa y los seis maestros se acercaron lentamente desde la lejanía.

—Ahora -empezó Wagenseil- voy a presentaros, querido señor, a cada uno de los maestros y daros sus nombres. ¿Veis aquel hombre que mira tan contento a su alrededor, cuyo caballo bayo, con las riendas sujetas, hace bailar? Ved cómo el landgrave le hace una señal de asentimiento y él suelta una alegre carcajada. Es el alegre Walther von der Vogelweid[223]. El de anchas espaldas, de fuerte y rizada barba, con armas caballerescas, cabalgando sobre un caballo atigrado con paso majestuoso, es Reinhard von Zwekhstein[224]. ¡Ay, ay…! ¡Aquel que cabalga sobre un pequeño caballo pío[225] hacia el bosque en lugar de hacia aquí! Mira ante sí muy pensativo, sonríe como si bonitas imágenes subieran de la tierra ante él. Es el importante profesor Heinrich Schreiber[226]. Parece que está con la mente completamente ausente y no piensa en la pradera ni en el concurso de canto; daos cuenta, querido señor, de cómo se desliza por el estrecho camino del bosque y que las ramas golpean en la cabeza. Allí le asalta Johannes Bitterolff[227]. ¿Veis al importante señor sobre un caballo overo[228] con una barba corta, rojiza? Está llamando al profesor. Se acaba de despertar de un sueño. Ambos vuelven… ¿Qué es ese loco bramido entre la espesa foresta? ¡Ah! ¿Acaso la borrasca azota el bosque? ¡Ah! Es un jinete salvaje que espolea tanto a su caballo que se eleva por los aires echando espuma. Mirad a aquel bello y pálido joven, cómo le brillan los ojos, cómo contrae de dolor todos los músculos del rostro como si le torturara un ser invisible que se eleva detrás de él. Es Heinrich von Ofterdingen[229]. ¿Qué puede haberle pasado? ¡Cabalgaba antes tan tranquilo acompañando con maravillosas notas el canto de los otros maestros! ¡Oh, mirad, mirad aquel espléndido

jinete sobre un caballo árabe blanco como la nieve! Mirad cómo salta, cómo, entrelazando las riendas al brazo, tiende la mano con *courtoisie*[230] caballeresca a la condesa Mathilde y la ayuda a bajar del palafrén. ¡Qué elegante está allí iluminando a la dulce dama con sus claros ojos azules. ¡Es Wolfframb von Eschinbach[231]! Pero ya toman todos asiento, va a comenzar el concurso de canto.

Cada maestro, uno tras otro, cantó entonces una magnífica canción. Era fácil reconocer que cada uno se esforzaba por superar al que había cantado antes que él. Y aunque parecía que esto no lo iba a conseguir ninguno, no se podía decidir cuál de los maestros había cantado mejor. Así que la dama Mathilde se inclinó ante Wolfframb von Eschinbach con la corona que ella llevaba en la mano para el vencedor. Entonces saltó del asiento Heinrich von Ofterdingen, un fuego furioso centelleaban sus ojos azules. Cuando avanzaba rápidamente hacia el centro de la pradera, una ráfaga le arrebató el birrete de la cabeza; el cabello, libre, se levantó sobre su frente pálida como la muerte.

—Deteneos -gritó-. Deteneos. El premio todavía no está ganado. Mi canción, tengo que cantar antes mi canción y luego puede decidir el landgrave a quién corresponde la corona.

Luego vino, no se supo de qué manera, a sus manos un laúd de una estructura extraña, casi se veía como un animal atónito e intranquilizador. Entonces comenzó a tocarlo tan fuerte que retumbaba en el lejano bosque. Después cantó con voz potente. La canción alababa y ensalzaba al rey extranjero que era más poderoso que todos los demás príncipes y al que todos los maestros tenían que prestar juramento humildemente, si no querían caer en la vergüenza ni en la deshonra. Algunas estridentes notas sonaron mientras tanto insultantes. El landgrave miraba enfurecido al furioso cantor. Entonces se levantaron los otros maestros y cantaron a coro. La canción de Ofterdingen se iba extinguiendo, pisaba las cuerdas cada vez más fuerte, hasta que estallaron como en un bramante grito de angustia. En lugar del laúd, que Ofterdingen había llevado al brazo, apareció repentinamente ante él una figura sombría y terrible que, cuando iba a caer por los suelos, lo agarró y lo levantó por los aires. El canto de los maestros se perdió en el eco, una niebla oscura cubría el bosque y la pradera y

envolvió todo en una noche tenebrosa. Luego surgió de lo profundo una estrella muy refulgente con una luz blanca como la leche y se dirigió a la órbita celestial y la siguieron los maestros, sobre las relucientes nubes cantando y tocando sus instrumentos. Una luz vibrante temblaba en la campiña, las voces del bosque se despertaban de un sordo aturdimiento y se elevaban y acompañaban amablemente a los cantos de los maestros.

Queridísimo lector, te habrás percatado de que quien soñó todo esto es precisamente quien está a punto de llevarte ante los maestros a los que conoció gracias al profesor Johann Christoph Wagenseil.

Puede suceder que, si vemos figuras extrañas que caminan hacia nosotros en la lejanía crepuscular, nos tiemble el corazón de curiosidad por saber quiénes pueden ser, qué harán. Y se acercan cada vez más. Reconocemos el color y el vestido, el rostro, oímos su conversación, aunque las palabras se van perdiendo en la lejanía. Ahora se sumergen en las azules nieblas de un profundo valle. Luego apenas podemos esperar que reaparezcan de nuevo, que se presenten ante nosotros para cogerlos, para que podamos hablar con ellas. Pues nos gustaría mucho saber cómo se han formado, cómo son de cerca las que en la lejanía destacan tan extrañamente.

Querido lector, ojalá el sueño narrado despertara en ti sensaciones semejantes. Ojalá dejaras amablemente al narrador que pueda llevarte inmediatamente a la corte del landgrave Hermann de Turingia, al bonito Wartburg[232].

Los maestros cantores en Wartburg

Sería hacia el año 1208 cuando el noble landgrave de Turingia, solícito amigo, activo protector del delicado arte de los cantores, reunió en su corte a seis eminentes maestros de canto. Se encontraron allí Wolfframb von Eschinbach, Walter von der Vogelweid, Reinhard von Zwekhstein, Heinrich Schreiber, Johannes Bitterolff, todos de órdenes caballerescas, y Heinrich von Ofterdingen, ciudadano de Eisenach[233]. Como sacerdotes de una iglesia vivían los maestros en piadoso amor y compaña, y todos sus esfuerzos iban

encaminados a respetar en gran manera el canto, el don más precioso del cielo con que el Señor dotó a los hombres. Cada uno tenía su propio estilo, pero como cada nota de un acorde suena distinta y, sin embargo, todas se unen en la más deliciosa armonía, así sucedía también que los diferentes estilos de los maestros sonaban armónicamente y parecían rayos de una estrella del amor. Por eso ninguno de ellos consideraba su propio estilo como el mejor, sino que más bien respetaba mucho a los otros y pensaba que su melodía no podría sonar muy bien sin las otras, pues el tono solo se eleva y encumbra alegremente si el próximo lo despierta y saluda amablemente.

Las canciones de Walther von der Vogelweid para el señor del estado eran muy distinguidas y tiernas y al mismo tiempo llenas de un placer audaz, mientras que Reinhard von Zwekhstein cantaba recia y caballerosamente con palabras graves. Si Heinrich Schreiber se mostraba docto y profundo, Johannes Bitterolff estaba lleno de brillo y rico en metáforas y expresiones artísticas. Las canciones de Heinrich von Ofterdingen penetraban hasta lo más íntimo del alma. Él sabía, después de haber despertado un ardiente deseo doloroso, encender en cada pecho la más profunda melancolía. Pero a menudo irrumpían notas agudas y horribles que muy bien podían venir de un ánimo herido y desgarrado, en el que se había asentado una maligna burla, taladrándolo y royéndolo como un insecto venenoso. Nadie sabía cómo había sido invadido Heinrich por tal confusión. Wolfframb von Eschinbach había nacido en Suiza. Sus canciones llenas de dulce gracia y claridad se parecían al cielo limpio y azul de su pueblo, sus melodías sonaban como encantadores sonidos de campanas y chirimías. Pero también en ellas rugían salvajes cascadas, retumbaban los truenos por las simas de las montañas. Si él cantaba, todos se agitaban con él extraordinariamente, como en las olas brillantes de una hermosa corriente, ya deslizándose suavemente, o bien luchando contra las tormentosas olas, o, dominando el peligro, dirigiéndose alegremente hacia un puerto seguro. A pesar de su juventud, Wolfframb von Eschinbach podría ser tenido por el más experimentado de todos los maestros que se habían reunido en la corte. Desde niño se había dedicado por entero al arte del canto y tan pronto como llegó a la juventud lo llevó por muchos países

hasta que encontró al gran maestro Friedebrand[234]. Este le instruyó fielmente en el arte y le dio por escrito muchas poesías de los maestros, que hizo fluir la luz en su interior y lo que antes solo le parecía confuso y amorfo, podía reconocerlo ahora claramente. Especialmente en Siegenbrunen, Escocia, le mostró el maestro Friedebrand algunos libros, de los que tomó las historias que transformó luego en canciones alemanas, en particular la de Gamurret[235] y su hijo Parcivall, la del margrave[236] Wilhelm von Narben[237] y el fuerte Rennewart[238], cuya poesía después otro maestro cantor, Ulrich von Türkheimb[239], a petición de gente distinguida que no entendía las canciones de Eschinbach, puso en versos alemanes vulgares y publicó en un grueso libro. Así sucedió que Wolfframb, a causa de su extraordinario arte, se hizo cada vez más famoso y recibió protección de muchos príncipes y grandes señores. Visitó muchas cortes y recibió en todas partes distinguidos honores por su maestría, hasta que finalmente el muy ilustre landgrave Hermann de Turingia, que oía sus alabanzas por todos los confines, lo llamó a su corte. No solo el gran arte de Wolfframb sino también su delicadeza y humildad se ganaron en poco tiempo el favor y el amor del landgrave. Y es posible que Heinrich von Ofterdingen, que hasta entonces estaba en la más resplandeciente gracia principesca, fuera un poco relegado a la sombra. No obstante, ninguno de los maestros se unió a Wolfframb con tan gran amor interior como Heinrich von Ofterdingen. Wolfframb correspondía a esto desde lo más profundo de su espíritu y así estuvieron ambos unidos en un gran amor, mientras los otros maestros los rodeaban como una bonita y luminosa corona.

El secreto de Heinrich von Ofterdingen

El carácter inquieto y descontento de Ofterdingen aumentaba cada día. Su mirada se hacía más lúgubre y errante, su aspecto cada vez más pálido. Mientras los otros maestros cantaban las más elevadas materias de las Sagradas Escrituras y sus alegres voces se elevaban en elogio de las damas y de su valiente señor, las canciones de Ofterdingen se quejaban del

sufrimiento desmedido del ser terreno y se parecían a menudo a las quejas lastimosas de los heridos mortalmente que esperan en vano la salvación en la muerte. Todos creían que sufría un amor desconsolado; pero los esfuerzos por arrancarle su secreto fueron en vano. El mismo landgrave, que amaba en cuerpo y alma al joven, intentó preguntarle cuando estaban solos por la causa de su profundo sufrimiento. Él le dio su palabra de príncipe de aplicar todo su poder para alejar cualquier amenaza, de transformar su padecimiento doloroso en una alegre esperanza intentando hacer realidad cualquier deseo que ahora considerara inalcanzable; pero, lo mismo que los otros, no consiguió que el joven abriera lo más íntimo de su alma.

—¡Ay, mi gran señor! -exclamó Ofterdingen, mientras le brotaban ardientes lágrimas de sus ojos-. ¡Ay, mi gran señor, ojalá supiera qué monstruo infernal me ha cogido con sus garras candentes y me sostiene entre el cielo y la tierra, así que no pertenezco a esta e inútilmente tengo nostalgia de las alegrías que están por encima de mí! Los poetas paganos hablan de las sombras de muertos, que no pertenecen ni al Elíseo ni al Orco[240]. Deambulan en las orillas del Aqueronte[241] y en los aires sombríos, en los que nunca brilla una estrella de esperanza, resuenan los ecos de sus suspiros de angustia, de sus gritos terribles de dolor, de su indecible sufrimiento. Su queja, su ruego es inútil, el viejo barquero los rechaza insensiblemente, cada vez que quieren subir a la barca fatal. El estado de horrible condena es el mío.

Poco después de haber hablado Heinrich von Ofterdingen de esta forma con el landgrave, dejó Wartburg aquejado por una verdadera enfermedad y se dirigió a Eisenach. Los maestros lamentaron que una flor tan bonita de su corona tuviera que marchitarse antes de tiempo como influida por vapores venenosos. Wolfframb von Eschinbach mientras tanto no perdió la esperanza, sino que pensó que ahora que la enfermedad espiritual de Ofterdingen se había convertido en sufrimiento corporal, podría estar cerca de la curación. Pues ¿no sucedía a menudo que un alma tocada por la premonición padecía dolores corporales como presentimiento? Así sucedió con Ofterdingen, al que quiso consolar y cuidar fielmente.

Wolfframb se marchó también enseguida a Eisenach. Cuando llegó donde Ofterdingen, estaba este tendido en el lecho, muerto de cansancio,

con los ojos semicerrados. El laúd estaba colgado en la pared todo lleno de polvo con algunas cuerdas rotas. En cuanto notó la presencia del amigo se incorporó un poco con dolor y le tendió sonriendo la mano. Cuando Wolfframb se sentó junto a él y le dio los cordiales saludos del landgrave y de los maestros y le dijo muchas palabras amables, empezó a decir Heinrich con voz débil y enfermiza:

—Me ha sucedido algo muy extraño. Seguramente me he portado con vosotros como un loco, podéis creer que un secreto encerrado en mi pecho me arrastraba peligrosamente. Un dolor horroroso desgarraba mi pecho, pero la causa permanecía impenetrable. Toda mi actividad me parecía miserable e indigna, las canciones que había apreciado tanto, me sonaban falsas, débiles, indignas del peor alumno. Y sin embargo, trastornado por una fatua locura, ardía en deseos de superarte a ti y a todos los demás maestros. Una felicidad desconocida, la más alta delicia del cielo, me invadía como estrella dorada y refulgente, a la que tenía que lanzarme o hundirme sin consuelo. Miré hacia arriba, extendí los brazos ansioso, y algo me estremeció al rozarme con las alas heladas y me dijo: «¿Qué quiere todo tu anhelo, toda tu esperanza? ¿No están cegados tus ojos, tu fuerza no se ha quebrado de tal manera que no puedes soportar el rayo de la esperanza ni captar la felicidad celestial?». Ahora, ahora se me ha desvelado el secreto. Me llega la muerte, pero con la muerte la bienaventuranza del supremo cielo… Enfermo y achacoso yacía aquí en la cama. Sería de noche cuando me dejó el desvarío de la fiebre que, bramando y rugiendo, me había lanzado de un lado para otro. Me sentí tranquilo, un calor suave y benefactor se deslizó por mi interior. Me parecía como si flotara en el amplio espacio celeste sobre las oscuras nubes. Entonces un relámpago centelleante atravesó la oscuridad y yo grité en voz alta: «¡Mathilde!». Estaba despierto, el sueño se iba disipando. El corazón me latía a causa de una extraña y dulce angustia, de una indescriptible dicha. Supe que habría gritado en voz alta «¡Mathilde!». Me asusté, pues creía que el campo y el bosque, todos los montes, todos los abismos repetían el dulce nombre, que cien voces le dirían que la amaba increíblemente hasta la muerte; que ella… ella era la estrella refulgente que irradiando en mi interior había despertado ese dolor destructivo nacido de una nostalgia sin consuelo. Sí, que ahora las

llamas del amor se habían elevado y que mi alma estaba sedienta… languidecía por su belleza y gracia! Wolffframb, ahora posees mi secreto y puedes enterrarlo en lo profundo de tu corazón. Ves que estoy tranquilo y sereno, y puedes creerme si te aseguro que preferiría morir antes que llevar una vida absurda y despreciable para mí y para todos vosotros. A ti… a ti que amas a Mathilde, al que ella se inclina con el mismo amor, tenía que decirte todo esto, tenía que confiártelo todo. En cuanto me restablezca me trasladaré a un país extranjero con la herida mortal en el pecho sangrante. Si oyes que ha llegado mi fin, puedes decirle a Mathilde que yo…

El joven no pudo seguir hablando, se volvió a hundir en la almohada y volvió el rostro hacia la pared. Su fuerte sollozo dejó ver su lucha interior. Wolffframb von Eschinbach estaba desconcertado por lo que Heinrich acababa de revelarle. Con la vista fija en la tierra, estaba allí sentado y reflexionaba cómo salvar al amigo de la locura, de la absurda pasión que le precipitaba a la ruina.

Intentó decir toda clase de palabras consoladoras, hasta propuso que el joven enfermo volviera a Wartburg y, con la esperanza en el corazón, entrara con audacia bajo el claro resplandor que despedía de sí la noble dama Mathilde. Pensó incluso que no se alegraría tanto con el favor de Mathilde como con sus canciones, y que Ofterdingen podía elevarse con bonitas canciones y cortejar a Mathilde. El pobre Heinrich le dirigió una mirada sombría y dijo:

—Nunca me volveréis a ver en Wartburg. ¿Debo lanzarme al fuego? ¿No muero lejos de ella de la bella y dulce muerte de la nostalgia?

Wolffframb se despidió y Ofterdingen se quedó en Eisenach.

Lo que sucedió después a Heinrich von Ofterdingen

Puede suceder que el dolor de amor en nuestro pecho que amenazaba con romperlo, se hace tan habitual que lo protegemos y cuidamos con cariño. Y los gritos agudos que nos causaba un sufrimiento indescriptible se convierten en quejas melódicas de un dulce dolor, que vuelven a sonar

como un eco lejano en nuestro interior y se posan en la herida sangrante aliviándola y curándola. Así le sucedió también a Heinrich von Ofterdingen. Siguió amando ardiente y nostálgicamente, pero ya no miraba al abismo negro y sin esperanza, sino que elevaba su mirada a las nubes resplandecientes de la primavera. Entonces le parecía que lo miraba la amada desde la lejana altura con sus graciosos ojos y encendía en su pecho las canciones más hermosas que jamás había cantado. Descolgó el laúd de la pared, le puso cuerdas nuevas y entró en la hermosa primavera que acababa de empezar. Luego se dirigió con un fuerte impulso hacia la región de Wartburg. Y cuando en la lejanía divisó las resplandecientes almenas del castillo y pensó que nunca más vería a Mathilde, que su amor sería un anhelo sin consuelo, que Wolfframb von Eschinbach había ganado la maravilla del poder del canto, todas las bellas imágenes de la esperanza se hundieron en la oscura noche, y todo el sufrimiento mortal de los celos y de la desesperación partió en dos su interior. Entonces, como poseído de malignos espíritus, huyó a su habitación solitaria, donde pudo cantar canciones que le causaron dulces sueños y en ellos le trajeron a la amada.

Durante mucho tiempo consiguió evitar la proximidad de Wartburg. Pero un día llegó, él mismo no supo cómo, al bosque que estaba ante Wartburg y saliendo de él se veía muy cerca el castillo. Había llegado al lugar del bosque en el que entre tupidos arbustos y toda clase de horribles y vistosos matorrales se elevaban rocas revestidas de musgos variopintos. Trepó con esfuerzo hasta la mitad, de tal manera que vio por el desfiladero elevarse en la lejanía las cumbres de Wartburg. Se sentó allí y se perdió en dulces sueños esperanzados luchando contra el dolor de los malos pensamientos.

Hacía tiempo que se había puesto el sol; entre la oscura niebla que se había acumulado sobre los montes se elevaba en refulgente arrebol el disco lunar. El viento de la noche silbaba entre los altos árboles y movidos por su aliento helado los arbustos se estremecían y temblaba la maleza con escalofríos de fiebre. Los pájaros nocturnos se lanzaban formando círculos desde las rocas y comenzaban su errante vuelo. Los arroyos murmuraban más fuertes, manaban las fuentes lejanas. Pero cuando la luna refulgía más clara por entre el bosque, se oyeron las notas de un canto lejano. Heinrich

se levantó de un salto. Se acordó de que entonces los maestros de Wartburg habían entonado sus piadosas canciones nocturnas. Vio cómo Mathilde miraba una vez más al enamorado Wolfframb al separarse de allí. Todo amor y felicidad estaba en aquella mirada que tenía que despertar en el alma del enamorado el encanto de los sueños más dulces.

Heinrich, al que se le iba a estallar el corazón de deseo y anhelo, cogió el laúd y comenzó una canción como quizá nunca había cantado. El viento nocturno se serenó, los árboles y los arbustos se callaron, y en el profundo silencio del sombrío bosque sonaron las notas de Heinrich como entrelazadas con los rayos de la luna. Cuando su canción iba muriendo en trémulos sollozos de amor, irrumpió muy cerca detrás de él una risa chillona y penetrante. Aterrorizado, se volvió rápidamente y vio una figura, grande y siniestra, que, antes de que él pudiera darse cuenta, con un tono desagradable y burlón comenzó a decir:

—Bien, llevo ya un rato buscando al que canta incluso en la oscura noche magníficas canciones. ¿Así que sois Heinrich von Ofterdingen? Vamos, debería haberlo supuesto, pues sois el peor de todos los llamados maestros de Wartburg, y la absurda canción sin ideas, sin tono, solo podía venir de vuestra boca.

Todavía medio asustado, medio enardecido por el furor exclamó Heinrich:

—Pero ¿quién sois vos que me conocéis y creéis poder burlaros de mí con palabras despectivas?

Entonces Ofterdingen se llevó la mano a su espada. Pero el que iba de negro emitió otra carcajada chillona y un rayo iluminó su rostro cadavérico, de tal manera que Ofterdingen pudiera observar muy bien los ojos que refulgían salvajemente, las mejillas hundidas, la barba hirsuta y rojiza, la boca contraída en una sonrisa irónica, el vestido negro y rico, el sombrero tocado con una pluma negra del desconocido.

—¡Ah! -dijo el extraño-, ¡ah, querido y joven colega!, ¿no iréis a usar armas mortales contra mí porque censuro vuestras canciones? Seguramente vosotros, cantores, no podéis soportar esto y exigís que sea muy apreciado lo que procede de vosotros, gente famosa, aunque sea razonablemente malo. Pero precisamente por eso, porque no me cuido de ello sino que os digo con

toda franqueza que en lugar de un maestro lo más que sois es un mediocre alumno del noble arte del canto, deberíais reconocer que soy vuestro verdadero amigo y que tengo las mejores intenciones para con vosotros.

—¿Cómo podéis -dijo Ofterdingen presa de un extraño paroxismo-, cómo podéis ser amigo mío y tener las mejores intenciones para conmigo, pues no me acuerdo de haberos visto jamás?

El desconocido continuó sin contestar a esta pregunta:

—Hay un sitio aquí extraordinariamente hermoso, la noche es muy agradable, me sentaré con vos al plácido resplandor de la luna, y podemos charlar un poco, puesto que ahora no volveréis a Eisenach. Escuchad mis palabras, pueden seros instructivas.

Entonces el desconocido se sentó sobre la gran piedra llena de musgo y muy cerca de Ofterdingen. Este luchaba con las más extrañas sensaciones. Aunque no solía sentir miedo, no pudo evitar en la silenciosa soledad de la noche, en aquel horrible lugar, un terror profundo causado por la voz del hombre y por todo su ser. Le pareció que iba a lanzarlo por el escarpado abismo al torrente que rugía abajo. Después sintió que todos sus miembros se paralizaban. El extraño se acercó, mientras tanto, a Ofterdingen y le dijo en voz baja, casi susurrándole al oído:

—Vengo de Wartburg… allí he oído los malos canturreos, dignos de aprendices, de los llamados maestros; pero la dama Mathilde es un ser gracioso y elegante, quizá como nadie en el mundo.

—¡Mathilde! -gritó Ofterdingen con el tono de un dolor agudo.

—¡Ja, ja! -rio el extranjero-, ¡ja, ja! Joven colega, ¿os importa? Pero hablemos ahora de cosas serias, o mejor de cosas elevadas; quiero decir, del noble arte del canto. Puede que todos vosotros, los de ahí arriba, tengáis las mejores intenciones con vuestras canciones, que todo os resulte sencillo y natural, pero tal vez no tengáis ni idea del verdadero y profundo arte del canto. Os voy a indicar solo algo, luego os daréis cuenta tal vez de que por el camino que vais no conseguiréis nunca llegar a la meta que os habíais fijado.

El que vestía de negro comenzó entonces a elogiar el verdadero arte del canto con palabras totalmente extrañas que al oírlas parecían canciones

extranjeras y raras. Mientras el extraño hablaba iban apareciendo imágenes en el alma de Heinrich que desaparecieron como eliminadas por la tormenta; parecía como si se le abriera un mundo totalmente nuevo lleno de figuras exuberantes. Cada palabra del extraño encendía relámpagos que de repente se inflamaban e inmediatamente se apagaban. La luna llena estaba arriba sobre el bosque. Ambos, el desconocido y Heinrich, se sentaron a plena luz, y este observó entonces que el rostro del extraño no era tan horrible como le había parecido al principio. Aunque de sus ojos centelleaba también un fuego inusual, alrededor de su boca (así le pareció a Heinrich) aparecía una sonrisa amable y la gran nariz aguileña y la prominente frente contribuían a dar al amplio rostro la plena expresión de gran fuerza.

—No sé -dijo Ofterdingen cuando el desconocido se paró-, no sé qué extraña sensación despiertan en mí vuestras palabras. Me parece como si solo ahora se despertara en mí el presentimiento del canto, como si todo lo que hasta ahora he considerado como tal fuera malo y grosero, y solo ahora se me apareciera el verdadero arte. Vos mismo sois un gran maestro del canto y me tomaréis como vuestro alumno aplicado y deseoso de saber, lo que os ruego encarecidamente.

El extraño soltó otra vez su horrible carcajada, se levantó del asiento y apareció tan enorme, con aspecto salvajemente deformado ante Heinrich von Ofterdingen, que a este le sobrevino aquel horror que había sentido cuando el desconocido se presentó ante él. Aquel habló con voz potente que retumbaba por los precipicios:

—¿Creéis que soy un gran maestro de canto? Bueno, a veces puede que lo sea, pero no puedo dedicarme a dar clases. Con buenos consejos ayudo a la gente deseosa de saber, como parecéis vosotros. ¿Habéis quizá oído hablar del gran maestro cantor experto en todas las ciencias, llamado Klingsohr[242]? La gente dice que es un gran nigromante y que incluso tiene trato con alguien que no debería verse con gusto en ninguna parte. Pero que no os confunda esto, pues lo que la gente no entiende y no puede dominar suele ser algo sobrehumano, que pertenece al cielo o al infierno. ¡Bueno!… El maestro Klingsohr os mostrará el camino que os conducirá a la meta. Él habita en Transilvania. Id a su casa. Entonces sabréis cómo la ciencia y el

arte han dado al gran maestro lo que hay de divertido en la tierra, y en gran medida: honor, riqueza, el favor de las mujeres… ¡Sí, joven camarada! Si estuviera aquí Klingsohr, apuesto lo que queráis a que arrebataría al amable Wolfframb von Eschinbach, el sollozante pastor suizo, la bella condesa Mathilde.

—¿Por qué decís su nombre? -dijo Heinrich von Ofterdingen-, ¡dejadme, vuestra presencia me da escalofríos!

—¡Ja, ja! -rio el extraño-. ¡No os enfadéis, querido amigo! De los escalofríos que os sacuden es responsable la fría noche y vuestro delgado jubón, pero no yo. ¿No os parecía bien que me sentara a vuestro lado para que os diera calor? ¡Qué escalofrío, qué estremecimiento! Puedo serviros a sangre y fuego. ¡La condesa Mathilde! Sí, yo creo que el favor de las mujeres se consigue con el canto, tal y como lo practica el maestro Klingsohr. Antes desprecié vuestras canciones para haceros ver vuestras chapucerías. Pero que hayáis presentido la verdad cuando os hablé del arte auténtico ha demostrado suficientemente vuestra buena disposición. Quizá estáis destinados a seguir los pasos del maestro Klingsohr, y luego podríais con mucha fortuna aspirar al favor de Mathilde. ¡Marchaos! Partid hacia Transilvania… Pero esperad, si no podéis ir inmediatamente a Transilvania, os quiero regalar para que lo estudiéis a fondo un librito que escribió el maestro Klingsohr y que no solo contiene las reglas del verdadero canto, sino también algunas canciones excelentes del maestro.

Entonces sacó el desconocido un librito, cuya cubierta roja como la sangre resplandeció claramente a la luz de la luna. Se lo entregó a Heinrich von Ofterdingen. En cuanto este lo cogió, el desconocido retrocedió y desapareció en la espesura.

Heinrich se sumió en un sueño. Cuando despertó, el sol estaba muy alto. Si no estuviera el libro rojo en su regazo, hubiese considerado todo el suceso con el desconocido un sueño viviente.

Lo que le sucedió a la condesa Mathilde en Wartburg

Con toda certeza, amadísimo lector, te has encontrado alguna vez en un círculo que, formado por elegantes mujeres y hombres inteligentes, podíamos comparar a una bonita corona de flores entrelazadas de diferentes aromas y colores. Pero como la dulce armonía de la música despierta la alegría y el éxtasis en cada pecho, así es también la elegancia de una mujer maravillosa, que irradiaba sobre todos y creaba una armonía delicada en la que todo se movía. Compartiendo el brillo de su belleza, acompañando a la música con sus palabras, aparecieron las otras mujeres más hermosas y amables que antes, y los hombres sintieron que sus pechos se ensanchaban y más que nunca pudieron con palabras y notas manifestar el encanto que tímidamente estaba encerrado en el interior, según lo permitiera la reunión. Aunque la reina se esforzara de forma piadosa e infantil en repartir sus favores en la misma medida a cada uno, se notaba que su mirada se demoraba en aquel joven que, callado, estaba sentado frente a ella y los ojos arrasados en lágrimas a causa de la emoción anunciaban la dicha del amor que lo embargaba. Alguien podría envidiar al dichoso, pero nadie podría odiarlo; es más, el que estaba unido a él por la amistad lo amaba más íntimamente a causa de su amor.

Así sucedió que en la corte del landgrave Hermann de Turingia, en la hermosa corona de damas y poetas, la condesa Mathilde, viuda del conde Cuno von Falkenstein, muerto en edad avanzada, era la flor más hermosa que a todos irradiaba aroma y brillo.

Wolfframb von Eschinbach, profundamente impresionado por su elevada gracia y belleza, en cuanto la vio, sintió un amor ardiente. Los otros maestros, entusiasmados también por la elegancia de la condesa, ensalzaron su belleza y dulzura en muchas y elegantes canciones. Reinhard von Zwekhstein la llamó la dama de sus pensamientos, por la que lucharía en un torneo y en una batalla; Walter von der Vogelweid se inflamó en un atrevido deseo de amor caballeresco, mientras que Heinrich Schreiber y Johannes Bitterolff se esforzaron por ensalzar a la dama Mathilde con las más extraordinarias y artísticas metáforas y expresiones. Pero las canciones de Wolfframb procedían de lo profundo de su corazón enamorado y brillando como flechas refulgentes y afiladas encontraron el pecho de Mathilde. Los otros maestros se dieron cuenta de esto, pero les pareció que la felicidad

amorosa de Wolfframb los bañaba a todos de luz como un amable destello solar y que daba también a sus canciones fuerza y elegancia especial.

La primera y oscura sombra que cayó sobre la brillante vida de Wolfframb fue el desdichado secreto de Ofterdingen. Cuando reflexionó cómo lo amaban los otros maestros (aunque, como a él, también a ellos los atraía la belleza de Mathilde), cómo solo en el ánimo de Ofterdingen había anidado junto con el amor un encono antagónico y le había desterrado a una soledad vacía y triste, entonces no pudo defenderse de un amargo dolor. A menudo le parecía que Ofterdingen estaba poseído de una perniciosa locura, que desaparecía, pero luego se sentía otra vez muy vivificado tanto que él mismo no habría podido soportar aspirar sin esperanza al amor de Mathilde. Y, decía para sí mismo, ¿qué poder ha dado más derecho a mi pretensión? ¿Merezco yo alguna preferencia frente a Ofterdingen?… ¿Soy yo mejor, más inteligente, más amable que él? ¿Dónde está la diferencia entre ambos?… Así que solo el poder del destino adverso, que me habría podido tocar a mí como a él, lo lanza al suelo y yo, el fiel amigo, sigo andando despreocupado sin tenderle la mano.

Estas reflexiones lo llevaron finalmente a tomar la decisión de volver a Eisenach y hacer todo lo posible para que Ofterdingen volviera a Wartburg. Pero, cuando llegó a Eisenach, Heinrich von Ofterdingen había desaparecido. Nadie sabía adónde había ido. Wolfframb von Eschinbach volvió entristecido a Wartburg e informó al landgrave y a los maestros de la desaparición de Ofterdingen. Solo entonces se demostró lo que le habían querido todos, a pesar de su carácter desconcertante y gruñón, a menudo hasta una amargura insultante. Se le lloró como a un muerto, y durante mucho tiempo esta tristeza, como un oscuro velo, cubrió todos los cantos de los maestros, quitando el brillo y el sonido, hasta que finalmente la imagen del perdido iba desapareciendo en la amplia lejanía.

Había llegado la primavera y con ella todo el placer y serenidad de una vida nuevamente vigorizada. En un lugar ameno, en el jardín del castillo, rodeado de bonitos árboles estaban reunidos los maestros para saludar con alegres canciones al nuevo ramaje, capullos y flores que empezaban a brotar. El landgrave, la condesa Mathilde y las otras damas se habían sentado alrededor. Wolfframb von Eschinbach iba a empezar una canción,

cuando un joven, con el laúd en la mano, salió de detrás de los árboles. Con alegre sorpresa todos reconocieron en él al que creían perdido, Heinrich von Ofterdingen. Los maestros se dirigieron a él con amistosos y cordiales saludos. Pero sin prestarles atención, se acercó al landgrave, ante el cual, y luego ante la duquesa Mathilde, se inclinó respetuosamente. Dijo luego que estaba totalmente restablecido de la grave enfermedad que le había aquejado y rogaba que, si por razones especiales no lo querían incluir ya en el número de los maestros, que le permitieran al menos cantar sus canciones como los otros. El landgrave opinó, por el contrario, que, aunque hubiera estado un tiempo ausente, por eso no había sido separado del círculo de los maestros y no sabía por qué creía ser extraño a la reunión que allí se celebraba. Entonces el landgrave lo abrazó y le indicó el asiento entre Walther von der Vogelweid y Wolfframb von Eschinbach, el mismo que había tenido antes. Se notó enseguida que el carácter de Ofterdingen había cambiado mucho. En lugar de inclinar la cabeza y bajar la vista se marchó de allí caminando a buen paso con la cabeza erguida. Su rostro era tan pálido como antes, pero la mirada, en lugar de perdida y confusa, era firme y penetrante. En lugar de una profunda melancolía había ahora en su frente una seriedad sombría y orgullosa, y un extraño rictus alrededor de la boca y las mejillas expresaba a veces una sorna siniestra. No se dignó decir ni una sola palabra a los maestros, sino que se sentó en silencio en su sitio. Mientras los demás cantaban, él miraba a las nubes, se movía en el asiento de un sitio para otro, contaba con los dedos, bostezaba; en pocas palabras: demostraba de todas las formas posibles disgusto y aburrimiento. Wolfframb von Eschinbach cantó una canción en elogio del landgrave y se refirió luego al regreso del amigo que creían perdido, lo que hizo con tan profundo sentimiento que todos se sintieron afectados. Heinrich von Ofterdingen arrugó la frente y, separándose de Wolfframb, cogió el laúd, en el que tocó unos acordes maravillosos. Se colocó en medio del círculo y comenzó una canción, cuyo estilo era tan distinto de todo lo que habían cantado los otros, tan inaudita, que todos cayeron en la mayor admiración y finalmente en la mayor sorpresa. Era como si golpeara con sus potentes notas en las oscuras puertas de un imperio fatal y conjurara los secretos del poder desconocido que habitaba allí. Luego invocó a los astros y mientras

susurraban más bajo las notas del laúd, parecía oírse las danzas sonantes de la esfera. Entonces se oyeron los acordes más fuertes, y aromas abrasadores se desprendían por allí e imágenes de una gran dicha amorosa brillaban en el nuevo paraíso del placer. Todos sentían temblar su interior en extraños escalofríos. Cuando terminó Ofterdingen, todo se quedó sumido en un profundo silencio, pero luego surgió el aplauso jubiloso y ardiente. La dama Mathilde se levantó rápidamente de su asiento, se dirigió a Ofterdingen y le ciñó en la sien la corona que había llevado en la mano como premio del canto.

Un rubor encendido cubrió el rostro de Ofterdingen, se arrodilló y apretó con fervor contra su pecho las manos de la bella señora. Cuando se levantó, su mirada refulgente y penetrante encontró al fiel Wolfframb von Eschinbach que quería acercarse a él; pero influido por un poder maligno, retrocedió. Solo uno no estuvo de acuerdo con el aplauso entusiasta de los demás y fue el landgrave, que, mientras cantaba Ofterdingen, se puso muy serio y pensativo y apenas pudo decir algo en elogio de su maravillosa canción. Ofterdingen pareció visiblemente enojado por ello. Sucedió que a última hora de la tarde, cuando había llegado el ocaso, Wolfframb von Eschinbach encontró al querido amigo, al que había buscado en vano por todas partes en un paseo del jardín del castillo. Se dirigió corriendo hacia él, lo estrechó contra su pecho y le dijo:

—Así que eres tú, mi querido hermano, quien se ha convertido en el primer maestro de canto que puede haber en la tierra. ¿Cómo has hecho para entender esto que ninguno de nosotros, ni tú mismo, presentíamos?… ¿Qué espíritu te ayudó enseñándote los estilos maravillosos de otro mundo?… ¡Oh magnífico y elevado maestro, déjate abrazar otra vez!

—Es -dijo Heinrich von Ofterdingen, mientras evitaba el abrazo de Wolfframb-, es bueno que reconozcas cuánto me he elevado sobre vosotros, los llamados maestros; o mejor, cómo yo solo he llegado allí y me siento como en casa, donde vosotros habéis vagado inútilmente por caminos confusos. Entonces no me tomarás a mal si a todos vosotros con vuestro impertinente canturreo os encuentro tremendamente tontos y aburridos.

—Así que ahora nos desprecias totalmente -respondió Wolfframb-, a los que antes respetaste tanto, y ¿no quieres ya tener nada en común con

nosotros?… ¡Toda amistad y todo amor han huido de tu alma porque tú eres un maestro de más categoría que nosotros!… ¿Tampoco a mí me consideras ya digno de tu amor, quizá porque no puedo elevarme tanto como tú en mis canciones? ¡Ah, Heinrich, si te dijera cómo me llegaba al corazón tu canto!

—No -dijo Heinrich von Ofterdingen, mientras reía irónicamente-, no me ocultes lo que puede ser instructivo para mí.

—¡Heinrich! -empezó Wolfframb con un tono muy serio y firme-, ¡Heinrich! Es verdad, tu canción tenía un estilo totalmente extraordinario e inaudito, y los pensamientos se elevaban hasta las nubes, pero mi interior me decía que un canto así no podía brotar de un espíritu puramente humano, sino que tenía que ser producto de fuerzas extrañas, así como el nigromante abona la tierra patria con toda clase de medios mágicos para que broten las extrañas plantas del país más lejano… Heinrich, sin duda te has convertido en un gran maestro de canto y tienes que ver con asuntos muy elevados, pero… ¿sigues entendiendo el dulce saludo del viento de la noche cuando caminas entre las densas sombras del bosque? ¿Sigues alegrándote con ánimo festivo con el murmullo de los árboles y el bramido de los torrentes? ¿Siguen mirándote todavía las flores con piadosos ojos infantiles? ¿Sigues deseando morir de dolor de amor al oír las quejas de los ruiseñores? ¿Te sigue rasgando el pecho una nostalgia eterna que ha nacido amorosamente?… ¡Oh Heinrich, había algo en tu canción que me causaba un siniestro horror! Tuve que pensar en aquella terrible imagen de sombra vacilante en la orilla del Aqueronte que una vez describiste al landgrave cuando te preguntó por la causa de tu melancolía. Tuve que creer que habías renunciado a todo amor y que lo que habías ganado con eso era el tesoro desconsolador del caminante perdido en el desierto… Me parece, te lo tengo que decir con toda franqueza, me parece como si hubieras comprado con toda la alegría de la vida tu maestría que solo le pertenece a una mente piadosa e infantil. Un triste presentimiento me embarga. Pienso en lo que te ahuyentó de Wartburg y cómo has aparecido otra vez aquí. Puede que consigas algo… Quizá el bello astro de la esperanza, al que yo dirigía mi vista hasta ahora, inicie su ocaso para mí… Pero ¡Heinrich! ¡Toma mi mano! ¡Nunca habrá rencor contra ti en mi alma! A pesar de toda la dicha que te desborda, quizá te encuentres una vez de repente al borde de un

profundo abismo sin fondo y los torbellinos del vértigo te atraigan y quieran lanzarte sin salvación. Entonces estaré con gran ánimo detrás de ti y te sujetaré firmemente con mis fuertes brazos.

Todo lo que dijo Wolfframb von Eschinbach lo había escuchado Heinrich von Ofterdingen en profundo silencio. Ocultó su rostro en la capa y se lanzó rápidamente hacia la espesura de los árboles. Wolfframb oyó cómo se alejaba sollozando y suspirando en voz baja.

La guerra de Wartburg

Aunque admiraron y alabaron al principio los otros maestros las canciones del orgulloso Heinrich von Ofterdingen, enseguida empezaron a hablar del falso estilo, de la vana pompa, de la atrocidad de las canciones que Heinrich había hecho. Solo la dama Mathilde se puso con toda su alma de parte del cantor que alabó su belleza y gracia de un modo que los otros maestros, exceptuando Wolfframb von Eschinbach, que no se permitía ningún juicio, lo consideraron pagano y horrible. No pasó mucho tiempo sin que la dama Mathilde cambiara totalmente de actitud. Sucedió que Heinrich von Ofterdingen tuvo que enseñar a Mathilde el arte del canto, y ella misma empezó a componer canciones que sonaban exactamente como las que cantaba Ofterdingen. Pero desde aquel momento pareció como si de la seductora dama desapareciera toda gracia y elegancia. Descuidando todo lo que contribuye al adorno de las mujeres elegantes, liberándose de todo lo femenino, se convirtió en un siniestro hermafrodita, odiada de las mujeres, ridiculizada por los hombres. Temiendo el landgrave que la locura de la condesa pudiera contagiar a las otras damas de la corte como una grave enfermedad, emitió una orden severa para que ninguna dama bajo pena de destierro se dedicara a componer, por lo que los hombres, a los que la suerte de Mathilde había infundido terror, le dieron cordialmente las gracias. La condesa Mathilde dejó Wartburg y se instaló en un castillo no lejos de Eisenach, donde la habría seguido Heinrich von Ofterdingen, si no le

hubiera mandado el landgrave resolver a mano armada la lucha que los maestros le habían presentado.

—Vosotros habéis -dijo el landgrave Hermann al arrogante cantor-, con vuestro extraño y siniestro comportamiento molestado espantosamente al bonito círculo que yo había formado aquí. A mí no me habéis podido engañar nunca, pues desde el primer momento me di cuenta de que vuestras canciones no procedían de un buen espíritu cantor, sino que solo eran el fruto de las enseñanzas de algún falso maestro. ¿Para qué sirve toda pompa, resplandor y brillo si solo envuelve a un cadáver? Habláis de asuntos elevados, de los secretos de la naturaleza, pero no como si surgieran dulces presentimientos de la vida excelsa en el pecho del hombre, sino como los entiende el atrevido astrólogo que quiere medirlos con compás y regla graduada. Avergonzaos, Heinrich von Ofterdingen, de que hayáis llegado a esto y de que vuestro valiente espíritu se haya sometido a la disciplina de un indigno maestro.

—No sé -repuso Heinrich von Ofterdingen-, no sé, mi excelso señor, en qué medida merezco vuestra ira y vuestros reproches. Quizá cambiéis de opinión cuando sepáis qué maestro me abrió el reino del canto que es la patria verdadera. Con profundo dolor dejé vuestra corte y puede ser que el dolor que a mí me aniquilaba fuera el movimiento agitado de la bella florescencia que, encerrado en mi interior, suspiraba por el espíritu fecundador de la elevada naturaleza. De forma extraña llegó a mis manos un librito en el que el más grande maestro de canto de este mundo me explicó con gran sabiduría las reglas del arte e incluyó también algunas canciones. Cuanto más leía en este librito tanto más claro me parecía lo mezquino que resulta que un trovador solo sea capaz de expresar con palabras lo que cree sentir en su corazón. Pero no era suficiente, yo me sentía de vez en cuando como atado por poderes desconocidos que cantaban en mi lugar y, sin embargo, yo seguía siendo el cantor. Mi anhelo de ver al maestro y escuchar fluir de su propia boca la profunda sabiduría, el razonamiento discursivo, se convirtió en un impulso irresistible. Me puse en marcha y caminé hacia Transilvania. ¡Sí, escuchad, mi gran señor! Al maestro Klingsohr fue a quien busqué y a quien debo el impulso atrevido y

supraterrenal de mis canciones. Ahora juzgaréis más favorablemente mis esfuerzos.

—El duque de Austria -dijo el landgrave- me ha hablado y escrito mucho elogiando a vuestro maestro. El maestro Klingsohr es un experto en ciencias profundas y ocultas. Interpreta el curso de las estrellas y conoce las extrañas relaciones de su movimiento con el transcurso de nuestra vida. Para él son evidentes los secretos de los metales, de las plantas, de las rocas, y también es experto en los negocios del mundo y está cerca del duque de Austria con su consejo y con su apoyo. No sé cómo todo esto puede coexistir con el espíritu puro del verdadero cantor, y creo también que precisamente por eso las canciones del maestro Klingsohr, tan artísticas y bien ideadas, tan bellamente formadas, no pueden impresionar mi espíritu. Bueno, Heinrich von Ofterdingen, mis maestros, casi enojados por tu carácter orgulloso y altanero, quieren cantar contigo durante unos días por un premio; así ha de ser.

Empezó la contienda de los maestros. Ya fuera porque el espíritu vagabundo y fantástico de Heinrich, confundido por las falsas teorías, no pudiera asirse al rayo del verdadero espíritu o que su entusiasmo especial doblaba la fuerza de los otros maestros…, lo cierto es que todos al enfrentarse a Ofterdingen, al vencerle, recibieron el premio por el que este se esforzó en vano. Ofterdingen se irritó por esta ignominia y comenzó a entonar canciones que con alusiones burlonas al landgrave Hermann elevaban al duque de Austria Leopoldo VII[243] hasta las estrellas, llamándolo sol resplandeciente, del que procedía toda arte. Añádase que atacó a las mujeres de la corte con frases despectivas y siguió elogiando la belleza y la elegancia de la dama Mathilde de forma pagana y perversa. Así no pudieron por menos todos los maestros, sin excluir al delicado Wolfframb von Eschinbach, de caer en un enfado justo y pisotear su maestría en los tonos más apasionados y desconsiderados. Heinrich Schreiber y Johann Bitterolff demostraron, desvelando la falsa pompa de las canciones de Ofterdingen, toda la miseria del cuerpo demacrado que se había ocultado detrás, pero Walther von der Vogelweid y Reinhard von Zwekhstein fueron más lejos. Dijeron que el despectivo comienzo de Ofterdingen merecía una dura venganza y que ellos la iban a tomar en él con la espada en la mano.

Así vio Heinrich von Ofterdingen envilecida su maestría e incluso amenazada su vida. Lleno de furia y desesperación acudió al noble landgrave Hermann para que protegiera su vida. Y todavía más, que dejara al maestro Klingsohr, el más célebre de todos los tiempos, la decisión de la lucha sobre la maestría del canto.

—Sucede -dijo el landgrave-, que habéis ido tan lejos vosotros y los maestros, que se trata de algo distinto a la maestría del canto. Con vuestras locas canciones me habéis ofendido a mí y gravemente a las elegantes damas de mi corte. Vuestra contienda ya no se refiere solo a la maestría, sino también a mi honor y al honor de las damas. Pero todo se decidirá en un concurso de canto y permitiré que vuestro maestro Klingsohr decida. Uno de mis maestros, el azar lo decidirá, se enfrentará a vosotros y ambos decidiréis la materia sobre la que cantar. Pero el verdugo estará detrás de vosotros con una espada desnuda, y el que pierda será ejecutado inmediatamente. Id y conseguid que el maestro Klingsohr venga a Wartburg en el plazo de un año y decidirá la lucha a vida o muerte. Heinrich von Ofterdingen se marchó y así por un tiempo reinó la paz en Wartburg.

Las canciones que los maestros cantaron contra Heinrich von Ofterdingen las llamaron entonces la guerra de Wartburg.

El maestro Klingsohr llega a Eisenach[244]

Había pasado casi un año, cuando llegó a Wartburg la noticia de que el maestro Klingsohr estaba efectivamente en Eisenach e instalado ante la puerta de St. George, en casa de un ciudadano llamado Helgrefe. Los maestros se alegraron mucho de que realmente pudiera terminar la mala disputa con Heinrich von Ofterdingen, pero ninguno estaba tan lleno de impaciencia por mirar cara a cara al hombre mundialmente famoso como Wolfframb von Eschinbach.

Puede ser -dijo para sí-, puede ser que, como dice la gente, Klingsohr sea aficionado a las malas artes, que tenga siniestros poderes, que le han ayudado a convertirse en maestro en todos los saberes; pero ¿no crece el

más noble vino en la lava ardiente? ¿Qué le importa al sediento caminante que las uvas con las que se refresca se hayan germinado con el calor del infierno? Así quiero alegrarme con la profunda ciencia y enseñanza del maestro sin investigar más y sin cuidarme más que de lo que pueda llevar en sí un espíritu puro y piadoso.

Wolfframb se marchó enseguida para Eisenach. Cuando llegó ante la casa del ciudadano Helgrefe, encontró reunida a una multitud de gente que miraba ansiosa al balcón. Reconoció entre ellos a muchos jóvenes como alumnos de canto que no dejaban de decir esto o aquello del famoso maestro. Uno había escrito las palabras que dijo Klingsohr cuando entró en casa de Helgrefe; otro sabía exactamente lo que había comido el maestro a mediodía; el tercero decía que el maestro lo había mirado y sonreído porque lo había reconocido como cantor por el birrete que llevaba, exactamente igual que el de Klingsohr; el cuarto entonó una canción, de la que dijo que estaba compuesta a la manera de Klingsohr. En resumen, era un ajetreo de acá para allá. Wolfframb von Eschinbach se abrió paso con esfuerzo y penetró en casa. Helgrefe le dio amablemente la bienvenida y corrió a anunciarlo al maestro según su deseo. Pero dijo que el maestro estaba ocupado en el estudio y no podía entonces hablar con nadie. Debería volver a preguntar a las dos horas. Wolfframb tuvo que aceptar el aplazamiento. Volvió a las dos horas y después de una de espera, pudo introducirlo Helgrefe. Un extraño criado, vestido con un traje de seda multicolor, le abrió la puerta del aposento y Wolfframb entró. Vio a un hombre alto y elegante, con un traje largo de terciopelo rojo oscuro, con amplias mangas y totalmente cubierto de martas cebellinas, que recorría la habitación con pasos lentos y graves. Su rostro era parecido a las imágenes paganas que suelen representar al dios Júpiter, en la frente había cierta seriedad arrogante, rayos amenazadores irradiaban de sus ojos. Sus mejillas y su barbilla estaban cubiertas por una barba negra y bellamente rizada y cubría la cabeza con un birrete de forma extraña o un pañuelo extrañamente anudado, no se podía distinguir. El maestro tenía los brazos cruzados ante el pecho y en su ir y venir pronunciaba con voz sonora palabras que Wolfframb no entendía. Mirando alrededor de la habitación, que estaba llena de libros y de toda clase de aparatos extraños, vio Wolfframb en un

rincón a un hombrecillo viejo y pálido de apenas tres pies de alto que estaba sentado en una silla alta ante un atril y parecía escribir diligentemente con una pluma de plata en un pergamino todo lo que decía el maestro Klingsohr. Pasó un buen rato, entonces finalmente la mirada fija del maestro se posó en Wolfframb von Eschinbach y reprimiendo el habla se quedó de pie en medio de la habitación. Wolfframb saludó entonces al maestro con versos elegantes en tono negro. Dijo que había ido para encontrar consuelo en el elevado arte del maestro Klingsohr y pedía que le contestara en el mismo tono y le dejara oír su arte. Entonces el maestro lo miró de arriba a abajo de pies a cabeza con mirada enfurecida y luego dijo:

—¡Oh!, ¿quién sois vos, joven colega, que os atrevéis a irrumpir aquí con vuestros tontos versos e incluso a retarme como si se tratara de un concurso de canto? ¡Ah! Tenéis que ser Wolfframb von Eschinbach, el lego menos diestro y más inculto de todos los que allí arriba en Wartburg se llaman maestros de canto… No, mi querido muchacho, tenéis que crecer algo todavía antes de que podáis mediros conmigo.

Wolfframb von Eschinbach no esperaba tal recibimiento. Las palabras despectivas de Klingsohr le hicieron hervir la sangre, sintió más viva que nunca la fuerza interna que le prestaba el poder del cielo. Serio y firme, miró a los ojos al orgulloso maestro y luego le dijo:

—No obráis bien, maestro Klingsohr, al dirigiros a mí en un tono tan amargo y duro, en lugar de contestarme amable y cordialmente, como yo os he saludado. Sé que sois muy superior a mí en todas las ciencias e incluso en el arte del canto, pero eso no os da derecho a la altiva presunción, que tendríais que rechazar como indigna de vos. Os tengo que decir con toda franqueza que creo lo que dice el mundo de vos, maestro Klingsohr. Dicen que domináis el poder del infierno, que tenéis trato con espíritus malignos mediante las siniestras ciencias que cultiváis. Dicen que vuestra maestría se debe a que habéis evocado, desde lo profundo a la vida resplandeciente, los espíritus malignos, ante los que se aterra el espíritu humano. Y es este terror lo que os proporciona la victoria y no la profunda emoción del amor, que fluye del espíritu puro del cantor en el corazón semejante que, cogido por dulces lazos, se le somete. Por eso estáis tan orgulloso, como no puede estarlo ningún cantor que haya conservado puro el corazón.

—¡Oh! -respondió el maestro Klingsohr-, ¡oh joven colega, no os encaraméis tanto! Por lo que respecta a mi trato con poderes siniestros, no digáis nada, no lo entendéis. Que yo tenga que agradecer a eso mi maestría del canto es un disparate de niños ingenuos. Pero decidme: ¿de dónde os viene el arte del canto? ¿Creéis que no sabía que en Siegenbrunnen, Escocia, el maestro Friedebrand os prestó algunos libros que desgraciadamente no habéis devuelto, sino que los conserváis y de los que sacáis todas vuestras canciones? ¡Oh! Si a mí me ha ayudado el demonio, a vosotros os ayudó vuestro desagradecido corazón.

Wolfframb casi se asustó de este horroroso reproche. Se puso la mano en el pecho y dijo:

—¡Así Dios me salve! El espíritu de la mentira domina en vosotros. Maestro Klingsohr, ¿cómo iba a engañar yo tan desvergonzadamente a mi excelso maestro Friedebrand para conseguir sus maravillosos escritos? Sabed, maestro Klingsohr, que esos escritos los tuve en la mano tanto tiempo como Friedebrand quiso y luego me los recogió de nuevo. ¿No habéis aprendido nunca de los escritos de otros maestros?

—Sea como fuere -continuó el maestro Klingsohr, sin prestar especial atención a las palabras de Wolfframb-, ¿de dónde os viene vuestra arte? ¿Qué os da derecho a equipararos conmigo? ¿No sabéis que me he dedicado aplicadamente a los estudios en Roma, París, Cracovia, que he viajado a los más lejanos países de Oriente e investigado los secretos de los sabios árabes, que luego he tomado lo mejor de todas las escuelas de canto y contra todos los que han luchado conmigo he conseguido el premio, que me he convertido en un maestro de las siete artes liberales[245]? Pero vos que, alejado de toda ciencia y arte, habéis vivido en la inculta Suiza, vos, que habéis seguido siendo un lego en toda la escritura, ¿cómo ibais a llegar al arte del verdadero canto?

Entretanto, el enfado de Wolfframb se había calmado totalmente, lo que muy bien podía proceder de que en las arrogantes palabras de Klingsohr brillaba más claro y alegre el exquisito don del canto en su interior, como los rayos del sol refulgen más hermosos si irrumpen venciendo a las sombrías nubes que han traído la salvaje tormenta. Una leve y dulce sonrisa

se había extendido por todo su rostro y con un tono tranquilo y sereno habló al enfadado maestro Klingsohr:

—¡Ah!, mi querido maestro, podría contestaros que no estudié en Roma ni en París, no investigué a los sabios árabes en su propia patria, pero muy cerca de mi excelso maestro Friedebrand, al que seguí hasta los confines de Escocia, escuché a muchos cantores artistas, cuyas enseñanzas me fueron de gran utilidad. Que en muchas cortes de nuestros excelsos príncipes alemanes, como vos, gané el premio del canto. Pero creo que más que toda enseñanza y toda audición de los mejores maestros nada me habría ayudado si el eterno poder del cielo no hubiera hecho saltar la chispa en mi interior, que ha ardido en bellos rayos de canto, si no hubiera mantenido y siguiera manteniendo lejos de mí con espíritu amable todo lo falso y malo, si yo no me esforzara con entusiasmo puro solo en cantar, lo que llena del todo mi pecho con alegre melancolía.

Ni el mismo Wolfframb von Eschinbach supo cómo sucedió que entonó en tono dorado[246] una maravillosa canción que había compuesto hacía poco.

El maestro Klingsohr andaba todo furioso de un lado para otro; luego se paró ante Wolfframb y lo miró como si quisiera atravesarlo con su fija y destellante mirada. Cuando Wolfframb terminó, Klingsohr puso ambas manos en los hombros de Wolfframb y le dijo suave y tranquilo:

—Bien, Wolfframb, puesto que no queréis otra cosa, cantemos en un concurso en todos los tonos artísticos y estilos posibles. Pero vayamos a otro sitio, el aposento no se presta a ello y vos además debéis degustar conmigo un vaso de vino generoso.

En aquel momento el hombrecillo que solo escribía, se cayó de la silla y al dar contra el suelo soltó un grito de dolor. Klingsohr se volvió rápidamente y empujó con el pie al hombrecillo contra el armario situado bajo el atril y lo cerró con llave. Wolfframb oyó al hombrecillo llorar y sollozar en voz baja. Entonces Klingsohr cerró los libros que estaban abiertos alrededor; y cada vez que bajaba una tapa se oía por la habitación un tono extraño y horrible, como un profundo sollozo de muerte. Luego cogió Klingsohr unas raíces maravillosas que de momento parecían extrañas y siniestras criaturas y con hilos y ramas parecía que braceaban y pataleaban. A veces se estremecía un pequeño rostro humano desfigurado,

que de forma horrible enseñaba los dientes y se reía. Y entonces hubo agitación en los armarios de alrededor, y un gran pájaro revoloteaba en un vuelo confuso, con alas resplandecientes como el oro. El crepúsculo había irrumpido, Wolfframb se sintió afectado por un gran pánico. Luego Klingsohr sacó de un estuche una piedra, que enseguida difundió por todo el aposento un claro brillo solar. Todo se calló y Wolfframb no vio ni oyó nada de lo que le había causado tanto horror.

Entraron dos criados, vestidos con seda polícroma, como el que antes les abrió la puerta del aposento, y llevaban espléndidos vestidos que colocaron al maestro Klingsohr.

Ambos, el maestro Klingsohr y Wolfframb von Eschinbach, fueron juntos a la bodega del Ayuntamiento. Bebieron en señal de reconciliación y amistad y compitieron cantando en estilos diferentes y artísticos. No estaba presente ningún maestro que hubiera podido decidir quién habría vencido al otro, pero todos habrían tenido a Klingsohr por vencido, pues aunque se esforzó mucho en el gran arte con mucho entendimiento, nunca pudo siquiera alcanzar la fuerza y elegancia de las sencillas canciones que cantó Wolfframb von Eschinbach.

Wolfframb acababa de terminar una magnífica canción, cuando el maestro Klingsohr reclinado en la silla acolchada, con la vista perdida, dijo en voz baja y lúgubre:

—Antes me habéis llamado arrogante y fanfarrón, maestro Wolfframb, pero estáis muy equivocado si creéis que mi vista, cegada por una vanidad ingenua, no sabe reconocer el auténtico arte del canto, ya lo encuentre en el desierto o en el salón de maestros. Aquí no hay nadie que pueda dictar sentencia entre nosotros, pero os digo que me habéis superado, maestro Wolfframb. En el hecho de que os digo esto podéis reconocer la veracidad de mi arte.

¡Oh, mi querido maestro Klingsohr -respondió Wolfframb von Eschinbach-, muy bien puede ser que mis canciones me hayan proporcionado hoy una alegría especial que ha surgido de mi pecho, pero lejos de mí considerarme por eso superior a vos. Quizá vuestro interior estaba hoy cerrado. ¿No suele suceder que a veces una carga abrumadora oprime a uno como una niebla sombría en la clara pradera, ante la que las

flores no pueden elevar sus brillantes cabezas? Pero si hoy os declaráis superado, yo he oído algo maravilloso en vuestras bonitas canciones y puede ser que mañana consigáis la victoria.

El maestro Klingsohr dijo:

—¡De qué os sirve vuestra piadosa modestia! -saltó luego rápido de la silla, se colocó a espaldas de Wolfframb, bajo la alta ventana y miró en silencio a los pálidos rayos de la luna que descendían desde lo alto.

Habrían pasado algunos minutos cuando se dio la vuelta, se fue hacia Wolfframb y dijo con voz potente, brillándole los ojos de ira:

—Tenéis razón, Wolfframb von Eschinbach, mi ciencia depende de poderes oscuros, nuestro ser interior nos separa en dos. Me habéis vencido, pero la próxima noche os enviaré a alguien que se llama Nasias. Con él comienza un concurso de canto. Tened cuidado de que no os venza.

Y diciendo esto, el maestro Klingsohr se precipitó por la puerta de la bodega del Ayuntamiento.

Nasias viene por la noche a la habitación de Wolfframb von Eschinbach

Wolfframb vivía en Eisenach frente a la panadería, con un ciudadano llamado Gottschalk. Era un tipo amable y piadoso, que tenía en gran consideración a su huésped. Aunque Klingsohr y Eschinbach se creyeron solos y que nadie los oía en la bodega del Ayuntamiento, quizás algunos de aquellos jóvenes alumnos de canto, que seguían al famoso maestro por todas partes y trataban de captar cada palabra que salía de sus labios, había encontrado el medio de escuchar el reto del canto de los maestros. Por todo Eisenach circuló el rumor de que Wolfframb von Eschinbach había vencido al gran maestro Klingsohr en el canto, y así lo supo también Gottschalk. Lleno de alegría, corrió a la habitación de su huésped y le preguntó cómo había podido suceder que el orgulloso maestro se hubiera sometido a un concurso de canto en la bodega del Ayuntamiento. Wolfframb contó fielmente cómo sucedió todo y no calló que el maestro Klingsohr le había

amenazado con mandarle durante la noche uno que se llamaba Nasias y con el que debería competir cantando. Luego Gottschalk palideció de miedo, se frotó las manos y exclamó con voz triste:

—¡Oh Dios del cielo!, ¿no sabéis, querido señor, que el maestro Klingsohr tiene trato con los espíritus malignos, que están sometidos a él y tienen que hacer su voluntad? Helgrefe, en cuya casa se ha hospedado el maestro Klingsohr, ha contado a sus vecinos las cosas más sorprendentes de sus manejos secretos. Dice que por la noche debe de ser bastante frecuente, como si se reuniera una gran muchedumbre, aunque no se vea ir a nadie, y luego empieza un canto extraño y una agitación loca y una luz cegadora irradia a través de la ventana. ¡Ah, quizá este Nasias con el que os amenaza es el enemigo malo que os lanzará a la ruina! Retírese, querido señor, no espere a la amenazadora visita. Sí, os lo imploro: retiraos.

—¡Ah! -respondió Wolfframb von Eschinbach-. ¡Ah, amado anfitrión Gottschalk!, ¿cómo iba a evitar asustado el concurso de canto que se me ofreció? Eso no sería propio de un maestro de canto. Sea Nasias un espíritu maligno o no, lo espero tranquilo. Quizá me supera con toda clase de canciones aquerónticas; pero intentará en vano engañar mi espíritu piadoso y dañar mi alma inmortal.

—Ya lo sé -dijo Gottschalk-, ya lo sé, sois un valiente caballero que no teme al diablo. Si insistís en quedaros aquí, permitid al menos que la próxima noche permanezca con vos mi criado Jonas. Es una hábil y piadosa persona con anchas espaldas al que no le dañará el canto. Si ante la palabrería del diablo os sentís débil y desmayado, y Nasias os quiere hacer algo, Jonas solo tiene que dar un grito y acudiremos con agua y velas bendecidas. Dicen también que el demonio no puede soportar el olor de almizcle que un capuchino haya llevado en un saquito sobre su pecho. Esto también lo tendré dispuesto y tan pronto como grite Jonas, de tal manera sahumaremos que al maestro Nasias le faltará la respiración.

Wolfframb von Eschinbach sonrió ante la preocupación bonachona de su huésped y dijo que estaba dispuesto a todo y que quería competir con Nasias. Jonas, el tipo piadoso y de anchas espaldas y protegido contra toda clase de canto, podía quedarse con él.

La noche fatal irrumpió. Todavía estaba todo en silencio. Zumbaban y retumbaban las campanas del reloj de la iglesia, dieron las doce. Una ráfaga de aire cruzó la casa, se oían horribles voces entremezcladas y se elevó un salvaje y graznante grito de miedo, como emitido por pájaros nocturnos asustados. Wolfframb von Eschinbach dio paso a toda clase de bonitos y piadosos pensamientos poéticos y casi se olvidó de la maligna visita. Unos escalofríos le recorrieron el interior, pero se dominó con esfuerzo y fue al centro del aposento. Con un golpe violento que hizo retumbar toda la casa, se abrió la puerta y una figura enorme rodeada de un brillo flameante y rojo se puso ante él y lo miraba con ojos resplandecientes y maliciosos. La figura tenía un aspecto tan horrible que a otros les habría quitado todo valor, impresionados por un salvaje terror y habrían caído al suelo, pero Wolfframb se mantuvo firme y preguntó con un tono enérgico y serio:

—¿Qué hacéis o qué buscáis?

Entonces gritó la figura con voz chillona y penetrante:

—Soy Nasias y he venido para enfrentarme con vos en la contienda por el arte de los cantores.

Nasias se quitó la gran capa y Wolfframb notó que llevaba bajo los brazos gran cantidad de libros, que dejó caer sobre la mesa de al lado. Nasias empezó una extraña canción, sobre los siete planetas y la música de las esferas celestiales, como se describen en el sueño de Escipión[247], y cambiaba a las formas más extrañas y artísticas.

Wolfframb se había sentado en su gran silla acolchada y escuchaba tranquilamente, con la vista baja, todo lo que Nasias decía. Cuando este terminó finalmente su canción, comenzó Eschinbach una bonita y piadosa melodía de asunto espiritual. Entonces se puso a saltar Nasias de un lado para otro; y quería gritar, y tirar al cantor los pesados libros que había traído; pero cuanto más clara y fuerte se hacía la canción de Wolfframb, tanto más palidecía el brillo flameante de Nasias y tanto más se arrugaba su figura, tanto que al final, largo como una fíbula, subió al armario y bajó un palmo con su capita roja y su gruesa gorguera lloriqueando y maullando repulsivamente. Wolfframb, después de que terminó, quiso agarrarlo, pero se levantó bruscamente tan alto como estaba antes, y exhaló llamas silbantes a su alrededor.

—¡Eh, eh! -gritó Nasias luego con una voz ronca y terrible-, ¡eh, eh!; ¡no bromees conmigo, camarada! Puede que seas un gran teólogo y que entiendas las sutilezas y enseñanzas de tu voluminoso libro, pero no por eso eres un cantor que pueda medirse conmigo y con mi maestro. Cantemos una bonita canción de amor y entonces puedes tomar precauciones con tu maestría.

Nasias empezó entonces una canción rebosante de alegría sobre la bella Helena y los excesivos placeres del monte de Venus[248]. De hecho, la canción sonaba muy atractiva y era como si las llamas que Nasias lanzaba alrededor se convirtieran en deseos lascivos y placeres amorosos que emitían aromas en los que las dulces notas subían y bajaban como embaucadores dioses de amor. Lo mismo que las canciones anteriores, Wolfframb oyó también tranquilamente esta con la vista baja. Pero enseguida le pareció que caminaba por los oscuros paseos de un amable jardín y las elegantes notas de una música maravillosa se deslizaban por los arriates e irrumpían como la reluciente alborada por entre el follaje, y la canción del malo se hundía en la noche ante ellos, como el tímido pájaro nocturno se lanza graznando al profundo abismo ante el día victorioso[249]. Y cuando las notas se emitían cada vez más claras, se le agitaba el pecho por el dulce presentimiento y la nostalgia inexpresable. Entonces se adelantó de entre los espesos arbustos ella, su única vida, en todo el esplendor de su belleza y elegancia, y saludando a la maravillosa señora con mil sollozos amorosos, crujían las hojas y murmuraban las blancas fuentes. Como en las alas de un hermoso cisne, flotaba ella en las alas del canto, y en cuanto lo encontró su mirada celestial, toda la dicha del más puro y piadoso amor se encendió en su interior. En vano aspiró a las palabras y a las notas. En cuanto ella desapareció, se lanzó lleno del más dichoso entusiasmo al césped multicolor. ¡Gritó su nombre al aire, entrelazó los altos lirios con cálido anhelo, besó a las rosas en sus ardientes bocas, y todas las flores entendieron su dicha, y la brisa matinal, las fuentes, los arbustos hablaron con él del placer inefable del inocente amor! Así recordó Wolfframb, mientras Nasias continuaba con sus mundanas canciones de amor, aquel momento en que vio por primera vez a la dama Mathilde en el jardín de Wartburg; ella estaba ante él con la elegancia y la gracia de entonces, lo

miró como entonces, tan devota y amorosa. Wolfframb no había percibido nada del canto del maligno, pero cuando este calló, comenzó Wolfframb una canción que elogiaba con los tonos más maravillosos y fuertes la dicha celestial del amor puro del piadoso cantor.

El maligno se inquietaba cada vez más, hasta que finalmente de forma abominable comenzó a balar y a dar saltos y a hacer toda clase de tonterías en el aposento. Entonces se levantó Wolfframb de su silla acolchada y mandó al maligno en nombre de Cristo y de los santos que se marchara. Nasias, despidiendo de sí violentas llamas, recogió apresuradamente sus libros y dijo con irónica risa:

—¡Ris, ras, no eres más que un vulgar lego, da a Klingsohr la maestría!

Rugió como la tormenta y un vapor de azufre que ahogaba llenó el aposento.

Wolfframb abrió la ventana, el aire fresco de la mañana irrumpió y eliminó las huellas del maligno. Jonas se despertó del profundo sueño en que estaba sumido y se sorprendió bastante cuando percibió que todo había pasado. Llamó a su señor. Wolfframb contó cómo había sucedido todo. A Gottschalk, que ya antes había estimado mucho al noble Wolfframb, se le aparecía ahora como un santo cuya piadosa bendición vencía a los perniciosos poderes del infierno. Cuando casualmente Gottschalk dirigió la mirada a lo alto, notó para su consternación que arriba sobre la puerta estaban escritas con letras de fuego las siguientes palabras: «¡Ris, ras, no eres más que un grosero lego, da a Klingsohr la maestría!»

Así que el maligno había escrito al desaparecer las últimas palabras que él había dicho, como un reto eterno.

—Ni una hora de tranquilidad -dijo Gottschalk-, ni una hora de tranquilidad puedo vivir aquí, en mi propia casa, mientras la horrible inscripción diabólica, burlándose de su querido señor Wolfframb von Eschinbach, arda en la pared.

Corrió inmediatamente en busca de los albañiles para que disimularan la inscripción. Pero fue un esfuerzo inútil. Lo cubrieron con una capa de cal de un dedo de grosor, pero la inscripción aparecía otra vez; incluso cuando por fin quitaron la argamasa, la inscripción volvía a surgir ardiendo de los ladrillos rojos. Gottschalk se lamentó mucho y pidió al señor Wolfframb

que con una canción excelente obligara a Nasias a que borrara las horribles palabras. Wolfframb dijo riendo que quizá eso no estaba en su poder, pero Gottschalk debía mientras tanto estar tranquilo, pues la inscripción, cuando él dejara Eisenach, quizá desaparecería por sí sola.

Era pleno mediodía cuando Wolfframb von Eschinbach, con alegre audacia y lleno de viva serenidad, dejó Eisenach como uno al que le sale al encuentro el más maravilloso rayo de esperanza.

Cerca de la ciudad vinieron a él con vestidos resplandecientes, en un caballo bellamente ataviado, acompañados por muchos servidores, el conde Meinhard de Mühlberg[250] y el tabernero Walther von Vargel[251]. Wolfframb von Eschinbach los saludó y supo que el landgrave Hermann los enviaba a Eisenach para recibir solemnemente al maestro Klingsohr y conducirlo a Wartburg. Klingsohr se había retirado durante la noche a una buhardilla en casa de Helgrefe y con gran esfuerzo y cuidado observaba las estrellas. Cuando trazó sus líneas astrológicas, que ante él se encontraban, observaron algunos alumnos de astrología en su extraña mirada, en todo su ser, que algún secreto importante que había leído había en su alma. No tuvieron ningún reparo en preguntarle por ello. Entonces Klingsohr se levantó y dijo con voz solemne:

—Sabed que esta noche le ha nacido una hija a Andrés II[252], rey de Hungría. Se llamará Isabel[253] y en el futuro será canonizada por el papa Gregorio IX[254] por su piedad y virtud. Y esta santa Isabel ha sido elegida por esposa de Luis[255], hijo de vuestro señor, el landgrave Hermann.

Esta profecía fue comunicada enseguida al landgrave, que se alegró profundamente de ello en su corazón. También cambió su actitud hacia el célebre maestro, cuya ciencia secreta le dejaba un hermoso rayo de esperanza, y decidió hacer que lo acompañaran con toda pompa, como si fuera un príncipe y elevado señor, a Wartburg.

Wolfframb creyó que la decisión de la contienda a vida o muerte no debía celebrarse, porque Heinrich von Ofterdingen no se había anunciado. Por el contrario, los caballeros aseguraron que el landgrave ya había recibido la noticia de que Heinrich von Ofterdingen había llegado. El patio interior del castillo sería acondicionado como lugar de lucha y el verdugo Stempel de Eisenach había sido llamado a Wartburg.

El maestro Klingsohr abandona Wartburg. Decisión de la justa de los poetas.

En un bonito y elevado aposento de Wartburg estaban reunidos en confidencial conversación el landgrave Hermann y el maestro Klingsohr. Klingsohr aseguraba una vez más que había visto con toda claridad la constelación de la noche anterior en la que había entrado el nacimiento de Isabel y acabó aconsejando al landgrave Hermann que enviara inmediatamente una embajada al rey de Hungría y pidiera a la princesa recién nacida para su hijo Luis de once años[256]. Al landgrave le gustó mucho este consejo y, al alabar la ciencia del maestro, empezó este a hablar de los secretos de la naturaleza, del microcosmos y del macrocosmos tan sabia y maravillosamente que el landgrave, aunque no era profano en tales materias, se quedó lleno de la más profunda admiración.

—¡Ah! -dijo el landgrave-. ¡Ah, maestro Klingsohr, quisiera disfrutar continuamente de vuestro enriquecedor trato! Dejad la inhospitalaria Transilvania y trasladaos a mi corte, donde comprobaréis que la ciencia y el arte son más respetados que en ninguna parte. Los maestros cantores os aceptarán como a su señor, pues sin duda estáis tan ricamente dotado en este arte como en la astrología y en otras ciencias profundas. Así que quedaos aquí para siempre y no penséis en volver a Transilvania.

—Permitid -respondió el maestro Klingsohr-, permitid, mi excelso príncipe, que a esta hora pueda volver a Eisenach y luego continuar a Transilvania. No es el país tan inhospitalario como creéis y es muy adecuado para mis estudios. Pensad, además, que no puedo ofender a mi rey Andrés II, del que, a causa de mis conocimientos en minería, que ya le han abierto un pozo rico en metales preciosos, disfruto de un sueldo anual de 3.000 marcos de plata, y vivo en una tranquilidad despreocupada que me permite desarrollar el arte y la ciencia.

Aunque pudiera prescindir de este sueldo anual, no habría más que disputas y riñas con vuestros maestros. Mi arte se basa en fundamentos distintos de los suyos y se manifiesta de forma muy diferente interior y exteriormente. Es posible que su piadoso sentido y rico espíritu (como lo llaman) sean suficientes para la composición de sus canciones. Y aunque

ellos, como niños asustados, se atrevan a ir a una región extranjera, no por eso quiero despreciarlos, pero colocarme en sus filas, eso es imposible.

—¿No presenciaréis como juez -dijo el landgrave- la disputa que se originó entre vuestro alumno Heinrich von Ofterdingen y los otros maestros?

—De ninguna manera -respondió Klingsohr-. ¿Cómo podría? Y aunque pudiera no querría. Vos mismo, mi excelso príncipe, decidid en la disputa, confirmando la voz del pueblo que seguro sonará fuerte. Pero no llaméis a Heinrich von Ofterdingen discípulo mío. Parecía como si tuviera valor y fuerza, pero solo mordió en la cáscara amarga, sin saborear la dulzura del núcleo. Bueno, estad tranquilo el día de la contienda, me preocuparé de que Heinrich von Ofterdingen sea puntual.

Los ruegos insistentes del landgrave no consiguieron nada en el obstinado maestro. Él permaneció firme en sus resoluciones y dejó Wartburg ricamente agasajado por el landgrave.

El día fatal en que debía empezar y terminar la contienda de los cantores había llegado. En el patio del castillo habían construido una barrera como si fuera a haber un torneo. En medio del círculo había dos sillas guarnecidas de negro para los cantores contendientes, detrás de las cuales se había erigido un elevado patíbulo. El landgrave había elegido como jueces a dos nobles señores de la corte expertos en canto, que habían conducido al maestro Klingsohr a Wartburg, el conde Meinhard de Mühlberg y el tabernero Walther von Vargel. Para estos y el landgrave se había erigido frente a los contendientes un tablado ricamente guarnecido, al que se unían los asientos de los demás espectadores. Solo a los maestros estaba destinado un banco especial guarnecido de negro, al lado de los cantores contendientes y del patíbulo.

Miles de espectadores habían llenado los asientos, y desde todas las ventanas de Wartburg, e incluso desde los tejados, miraba una multitud curiosa. Entre el ronco sonido de sordos timbales y trompetas llegó el landgrave, acompañado de los jueces, por la gran puerta del castillo y subió a la tribuna. Los maestros en cortejo solemne, con Walther von der Vogelweid a la cabeza, ocuparon el banco a ellos destinado. En el patíbulo, con dos criados, estaba Stempel, el verdugo de Eisenach, un tipo gigantesco

de aspecto salvaje e insolente, envuelto en una amplia capa, roja como la sangre, entre cuyos pliegues sobresalía la empuñadura refulgente de una enorme espada. Ante el patíbulo tomó asiento el padre Leonhard, confesor del landgrave, enviado para asistir al vencido en la hora de la muerte.

Un silencio lleno de temor y presentimiento, en el que se oía cada suspiro, se posó en la muchedumbre reunida. Se esperaba con sobresalto interior que algo inaudito iba a suceder. Entonces entró en el círculo dotado con los signos de su dignidad Franz von Waldstromer, el mariscal del landgrave, y leyó de nuevo la causa de la disputa y la orden irrevocable del landgrave Hermann, según la cual el vencido en el canto sería ajusticiado con la espada. El padre Leohard levantó el crucifijo y todos los maestros, arrodillados ante su banco y con las cabezas descubiertas, juraron que se sometían voluntariamente y con alegría a la orden del landgrave Hermann. Luego agitó el verdugo Stempel tres veces en el aire la ancha y refulgente espada, gritó con amenazante voz que se ejecutaría con la mejor sabiduría y según su conciencia al que pusieran en sus manos. Entonces retumbaron las trompetas, el señor Franz von Waldstromer llegó al centro del círculo y gritó tres veces fuerte y enérgicamente:

—¡Heinrich von Ofterdingen… Heinrich von Ofterdingen… Heinrich von Ofterdingen![257]

Heinrich, que había esperado inadvertido pegado al palenque a que sonara la última llamada, se puso en pie de repente junto al mariscal en medio del círculo. Se inclinó ante el landgrave y dijo con tono firme que había venido por voluntad del landgrave para tomar parte en la contienda con el maestro, que se enfrentaría a él y que se sometería al veredicto de los jueces elegidos. Luego el mariscal se puso ante los maestros con un recipiente de plata del que cada uno tuvo que sacar una papeleta. En cuanto Wolfframb von Eschinbach desenvolvió la suya encontró el signo del maestro con el que tenía que luchar. Estuvo a punto de ser vencido por un temor de muerte cuando se percató de que tenía que luchar contra el amigo, pero enseguida le pareció que el poder milagroso del cielo lo había elegido. Si era vencido, moriría con gusto; pero también si resultaba vencedor prefería morir él mismo antes que consentir que Heinrich von Ofterdingen muriera a manos del verdugo. Alegre y con semblante sereno se dirigió a su

sitio. Cuando se sentó frente al amigo y lo miró a la cara, lo dominó un extraño terror. Miró los gestos del amigo, pero del rostro pálido como un cadáver lo miraban siniestramente unos ojos ardientes. Tuvo que pensar en Nasias.

Heinrich von Ofterdingen comenzó sus canciones y Wolfframb estuvo a punto de asustarse cuando oyó lo mismo que había cantado Nasias en aquella noche fatal. Se dominó con fuerza y contestó a su adversario con una canción maravillosa que hizo que el júbilo de miles de lenguas sonara en el aire; el pueblo quería concederle ya la victoria. Pero por orden del landgrave Heinrich von Ofterdingen tuvo que seguir cantando. Heinrich entonó canciones que en los estilos más extraños inspiraban tal placer de vivir que, como tocados por el aliento enardecido de las plantas de la lejana India, se sumieron en un dulce sopor. Incluso Wolfframb von Eschinbach se sintió transportado a una región extranjera, no podía acordarse ya de sus canciones ni volver en sí. De pronto surgió a la entrada del círculo un ruido, los espectadores se separaron. Wolfframb experimentó una sacudida eléctrica, despertó de la meditación fantástica, miró hacia arriba y vio, ¡oh cielos!, que la dama Mathilde caminaba hacia el círculo con toda su elegancia y gracia como aquel día cuando la vio por primera vez en el jardín de Wartburg. Le dirigió una mirada vivificadora de amor ferviente. Luego se elevó el placer al cielo, el más ardiente entusiasmo, en la misma canción con que aquella noche había vencido al maligno. El pueblo le reconoció la victoria con un barullo estruendoso. El landgrave y los jueces se levantaron. Sonaron las trompetas y el mariscal tomó la corona de las manos del landgrave para dársela al cantor. Stempel se preparó para desempeñar su cometido, pero cuando los esbirros quisieron apresar al vencido, cogieron una negra nube de humo que se elevaba bramando y silbando y se evaporó rápidamente en el aire. Heinrich von Ofterdingen había desaparecido de forma inexplicable. Confundidos, con el terror marcado en los pálidos rostros, todos andaban de un lado para otro; se hablaba de figuras diabólicas, de espectros malignos.

El landgrave reunió a su alrededor a los maestros y les dijo:

—Ahora entiendo lo que quería decir el maestro Klingsohr cuando habló tan rara y extrañamente sobre la contienda de los cantores y no quería

decidirse de ninguna manera y que había que estarle agradecido de que todo ocurriera así. Fuera entonces Heinrich von Ofterdingen el que se sometiera a la lucha o uno al que envió Klingsohr en lugar del alumno es igual. La contienda está decidida a vuestro favor, mis valientes maestros. Honremos en tranquilidad y concordia al maravilloso arte del canto. Fomentémoslo según nuestras fuerzas.

Algunos servidores del landgrave, que se habían encargado de la vigilancia del castillo, dijeron que a la misma hora en que Wolfframb von Eschinbach venció al supuesto Heinrich von Ofterdingen, una figura, que se parecía al maestro Klingsohr, cruzó las puertas del castillo sobre un negro y jadeante corcel.

Conclusión

La condesa Mathilde se había dirigido mientras tanto al jardín de Wartburg y Wolfframb von Eschinbach la siguió hasta allí.

Cuando la encontró, como estaba sentada bajo hermosos árboles florecidos en un banco lleno de flores, con las manos cruzadas en el regazo, la bonita cabeza inclinada hacia el suelo con melancolía, se echó a los pies de la elegante señora, incapaz de pronunciar una palabra. Mathilde abrazó al amado llena de un deseo impaciente. Ambos vertieron cálidas lágrimas de dulce melancolía y de tormento de amor.

—¡Ah, Wolfframb! -dijo finalmente Mathilde-. ¡Ah, Wolfframb, qué mal sueño me ha atormentado! ¿Cómo yo, criatura descuidada y ciega me he entregado al maligno que me perseguía? ¡Cómo te he faltado! ¿Podrás perdonarme?

Wolfframb estrechó a Mathilde entre sus brazos y estampó por primera vez ardientes besos en la dulce boca rosada de la elegante dama. Aseguró que ella había seguido viviendo incesantemente en su corazón. A pesar del poder del maligno, le había permanecido fiel. Ella había sido la única, la dama de sus pensamientos, la que le había inspirado las canciones ante las que el maligno había huido.

—¡Oh! -dijo Mathilde-. ¡Oh mi amado, déjame decirte de qué extraordinaria manera me has salvado de los malignos lazos que me ataban! Una noche, ha pasado poco tiempo de esto, me rodearon extrañas y terribles imágenes. Yo no sabía si era placer o tortura lo que oprimía mi pecho tan fuertemente que apenas podía respirar. Movida por un impulso irresistible, comencé a escribir una canción totalmente al estilo de mi siniestro maestro; pero un sonido medio armonioso y medio malsonante adormeció mis sentidos, y fue como si en lugar de la canción hubiera escrito la terrible fórmula a cuyo hechizo tuviera que obedecer el oscuro poder. Una figura salvaje y terrible surgió, me rodeó con ardientes brazos y quería lanzarme al negro abismo. Pero enseguida se oyó una canción en la oscuridad cuyas notas brillaron como reflejos suaves de estrellas. La siniestra figura tuvo que abandonarme impotente. Furiosa, otra vez extendió hacia mí los ardientes brazos, pero no pudo cogerme, solo pudo coger la canción que yo había compuesto y formando círculos se precipitó al abismo. Fue tu canción, la canción que has cantado hoy, la canción que esquivó al maligno lo que me salvó. ¡Ahora soy toda tuya, mis canciones son el fiel amor a ti, cuya rebosante dicha no puede describir ninguna palabra!

Otra vez se abrazaron los amantes y no pudieron evitar hablar de la tortura superada, de los dulces momentos del reencuentro.

Pero la misma noche en que Wolfframb venció completamente a Nasias, Mathilde oyó y entendió claramente en sueños la canción que Wolfframb, con el mayor entusiasmo y con más profundo y piadoso amor, cantó y luego repitió en la contienda en Wartburg venciendo a su adversario.

Wolfframb von Eschinbach se sentó solo en su aposento en la tarde avanzada recordando nuevas canciones. Entonces entró su patrón Gottschalk y le dijo alegremente:

—¡Oh mi noble y honrado señor, cómo habéis vencido al maligno con vuestra elevada arte! ¡Las feas palabras se han apagado solas en vuestros aposentos! Hay que daros mil gracias… Pero aquí traigo algo para vos que han dejado en mi casa para que os lo entregue.

Entonces Gottschalk le entregó una carta doblada y bien sellada con cera.

Wolfframb von Eschinbach desdobló la carta. Era de Heinrich von Ofterdingen y decía así:

> «Yo te saludo, mi entrañable Wolfframb, como alguien que se ha restablecido de la mala enfermedad que le amenazó con la muerte más dolorosa. Me han ocurrido cosas muy extrañas…, pero permíteme que guarde silencio sobre la iniquidad de otro tiempo que me persigue como un oscuro e impenetrable secreto. Recordarás todavía las palabras que dijiste cuando me jacté lleno de absurda arrogancia de la fuerza interior que me elevaba sobre ti y sobre todos los maestros. Tú dijiste entonces que quizá yo me encontraría inmediatamente al borde de un profundo abismo sin fondo, a merced del torbellino del vértigo y a punto de caer; entonces tú estarías detrás de mí con gran coraje y me sujetarías con fuerte brazo. Wolfframb ha sucedido lo que tu alma previsora había predicho. Yo estaba al borde del abismo y tú me sujetabas fuerte cuando perniciosas mentiras me obnubilaban. Tuya es la hermosa victoria que aniquiló a tu adversario y a mí me devolvió una vida alegre. Sí, Wolfframb, ante tus canciones se cayeron los tupidos velos que me envolvían y miré otra vez al apacible cielo. ¿No te tengo que querer el doble por eso? Has reconocido a Klingsohr como un gran maestro. Lo es; pero ¡ay del que no está dotado de la fuerza y se atreve a aspirar al oscuro reino que se abre ante él! He renunciado al maestro, ya no vago desconsolado por las orillas del río del infierno, he sido devuelto a la dulce patria. ¡Mathilde! ¡Probablemente no era la maravillosa mujer, sino un lúgubre fantasma quien me llenó de imágenes engañosas del placer frívolo y terreno! Olvida lo que hice en mi enajenación. Saluda a los maestros y diles cómo se va ahora. Adiós, mi íntimo y querido Wolfframb. ¡Tal vez pronto oirás hablar de mí!»

Pasó un tiempo y llegó la noticia a Wartburg de que Heinrich von Ofterdingen se encontraba en la corte del duque de Austria, Leopoldo VII[258] y cantaba muchas y maravillosas canciones. Poco después de esto recibió el

landgrave Hermann una esmerada copia de las mismas acompañadas de las correspondientes melodías. Todos los maestros se alegraron cordialmente, pues estaban convencidos de que Heinrich von Ofterdingen había renunciado a toda falsedad y, a pesar de todas las tentaciones del maligno, el espíritu puro y piadoso de los cantores estaba protegido.

Así sucedió que el elevado y radiante arte del canto de Wolfframb von Eschinbach, que brotaba de un espíritu purísimo, con su gloriosa victoria sobre el enemigo salvó de la ruina a la amada y al amigo.

NOTAS

[1] Repárese en el nombre elegido para el protagonista del relato, coincidente con el de un personaje real muy admirado por Hoffmann que aparece más adelante.

[2] De las óperas citadas luego en el relato se deduce que los hechos sucedieron entre 1807 y 1808.

[3] Klaus y Weber: local famoso y concurrido en la época, que se encontraba en el recinto del Zoológico y que llevaba el nombre de sus propietarios.

[4] Friederike Auguste Caroline Bethmann: actriz teatral alemana, cuyo apellido de soltera era Flittner (Gotha, 1760-Berlín, 1815). Casó primero con el actor K. W. F. Unzelmann y luego con el también actor H. E. Bethmann. Se dedicó primero a la ópera, pero destacó sobre todo en el drama y en la tragedia, especialmente en verso.

[5] Estado comercial cerrado: teoría económica defensora de la autarquía y el proteccionismo estatal. La propugnó J. G. Fichte (Rammenau, 1762-Berlín, 1814), en su obra *Der geschlossene Handelsstaat* (1800). Este filósofo, máximo representante del idealismo subjetivo, fue amigo de Hoffmann. Es también autor de *Wissenschaftlehre (Doctrina de la ciencia*, 1797, 1804, 1812 y 1813).

[6] Groschen: antigua moneda de plata.

[7] *Fanchon* o *Das Leiermädchen (La niña de la lira)*: opereta de F. Himmel (1765-1814), con letra de A. von Kotzebue (1761-1819), estrenada en 1799.

[8] Nótese el halo misterioso que rodea al personaje aparecido.

[9] E. T. A. Hoffmann parece tener obsesión por este extraño movimiento, que atribuye a otros personajes de sus relatos, y también a sí mismo.

[10] *Ifigenia en Áulide*: ópera en tres actos de C. W. Gluck, libreto de F. L. G. le Bland du Roullet y basada en la tragedia de J.-B. Racine, que se estrenó en 1774. Argumento: en Áulide, la diosa Artemisa exige al rey Agamenón que le sacrifique a su hija Ifigenia, a punto de casarse con Aquiles, para que la flota griega pueda llegar sana y salva a Troya. Su aceptación al sacrificio conmueve a la diosa, que la perdona y promete a los griegos un regreso feliz.

[11] El entusiasmo por la música es algo que comparten el protagonista del relato y el autor.

[12] En las líneas precedentes se han querido ver ciertas reminiscencias de una obra de Denis Diderot (Langres, 1713-París, 1784), *Le neveu de Rameau (El sobrino de Rameau)*, lectura preferida de Hoffmann, aparecida en 1805 en traducción de Goethe.

[13] El personaje misterioso no quiere dar su nombre; sin embargo, ya lo ha hecho el narrador en el título.

[14] *Ifigenia en Táuride*: ópera en cuatro actos de C. W. Gluck, con libreto de N. F. Guillard y de F. L. G. le Bland du Roullet, estrenada en 1779. Argumento: Ifigenia, sacerdotisa de Artemisa en Táuride, debe sacrificar para la diosa a todos los extranjeros que lleguen a la orilla. Al ser arrojado a tierra su hermano Orestes, lucha hasta que consigue salvarlo. Se refiere probablemente al coro 26 («Casta hija de Latona»).

[15] Este mundo de los sueños queda reservado a algunos privilegiados.

[16] Alcina: pasaje de *Orlando furioso*, de L. Ariosto (1474-1533), canto VI, estrofas 61-67, en que Ruggiero es atacado por unos monstruos a los que vence. Alcina era hermana de Morgana, ambas hadas. Muy veleidosa, convertía a sus amantes en árboles, arbustos, fieras, fuentes, peñascos, etcétera.

[17] Trítono: intervalo compuesto de tres tonos consecutivos, dos mayores y uno menor. Los teóricos medievales los denominaron *diabolus in musica*

(el diablo en la música) por su extrema disonancia y dificultad de entonación.

[18] Tono maestro: cada uno de los cuatro tonos impares del canto llano. Quinta: intervalo que consta de tres tonos y un semitono mayor.

[19] Tercera: consonancia que comprende el intervalo de dos tonos y medio.

[20] Eufono: para unos es algo inexplicable; para otros, la fuerza creadora del músico; hay quien cree que se trata de una alucinación auditiva del protagonista, a la que da eufemísticamente este nombre.

[21] En las líneas siguientes se critica la ópera berlinesa de la época. Y sobre todo al director de orquesta Bernhard Anselm Weber (1764-1821).

[22] Se trata de la ópera de W. A. Mozart y libreto de L. da Ponte. Se estrenó en Praga en 1787. Subtitulada «drama jocoso», se consideró ópera bufa. Argumento: don Juan, ayudado por su criado Leporello, se introduce en la casa del comendador, disfrazado de don Octavio, prometido de doña Ana, a quien burla. A los gritos de doña Ana, acude el comendador, al que mata don Juan. Don Octavio jura venganza. Más tarde, don Juan intenta cortejar a una dama desconocida que resulta ser una antigua amante, doña Elvira. Después hará su víctima a Zerlina, prometida de Masetto. Luego intentará seducir a la doncella de doña Elvira. Disfrazado de Leporello, se salva. Amo y criado van a parar a un cementerio, donde invitan a cenar a la estatua del comendador, que acepta y recomienda a don Juan que se arrepienta. Este se niega y es tragado por las llamaradas que surgen del suelo. Fue representada en Berlín en 1807.

[23] *Prestissimo*: voz italiana, superlativo de *presto* («rápido»), que significa «muy rápido», con la que se designa un movimiento que debe ejecutarse así, tan rápido como sea posible.

[24] Christoph Willibald von Gluck: compositor alemán (Erasbach, 1714-Viena, 1787). Compuso varias óperas, en las que trató de eliminar la excesiva artificiosidad: *Orfeo y Eurídice* (1762), *Alcestes* (1767*), Ifigenia en Áulide* (1774), *Paris y Helena* (1774), *Armida* (1777) e *Ifigenia en Táuride* (1779).

[25] Parece que realmente *Ifigenia en Táuride* se representó en la Ópera de Berlín con la obertura de *Ifigenia en Áulide*, dirigida por B. A. Weber.

[26] En el n.º 179 de esa calle vivió Hoffmann durante su segunda estancia en Berlín de 1807 a 1808.

[27] *Armida*: ópera en cinco actos de Gluck, escrita en 1777 por Quinault, se inspira en *Gerusalemme liberata*, de T. Tasso. En 1808 se representó en Berlín.

[28] Parece que se trata de Hidraot, en el acto I, 2.ª escena de *Armida*.

[29] *Maestoso*: voz italiana que significa «majestuoso», con que se designa un movimiento algo más lento que el andante.

[30] Papel pautado: el que tiene pauta para aprender a escribir o pentagrama para la música.

[31] *Orfeo*: ópera de Gluck en tres actos con libreto de R. di Calzabigi estrenada en Viena (1762).

[32] *Alcestes*: ópera de Gluck en tres actos con libreto de R. di Calzabigi basada en *Eurípides* que se estrenó en Viena (1767). En el prólogo se exponen las ideas para una reforma de la ópera.

[33] *Marcia*: voz italiana que significa «marcha». Es una composición musical con la que se acompaña o regula el paso de la marcha, especialmente de los soldados, o para que un desfile de grupos sea uniforme.

[34] *Melisma*: grupo de varias notas que se sitúan en una sola sílaba. Suele llamarse a un grupo de notas puramente ornamental o a una parte integral e indispensable de una melodía.

[35] Nótese la similitud entre el título y la frase con la que se cierra el relato, así como el título del caballero que comparten el personaje real y el protagonista. ¿Se trata del mismo individuo?

[36] El título aparece en castellano en el original, aunque la ópera a la que se refiere tenga título italiano, *Don Giovanni*.

[37] Esta circunstancia, comunicación entre teatro y restaurante, se daba entre el teatro de Bamberg y el restaurante Zur Rose.

[38] Tálero: antigua moneda alemana de plata, acuñada por primera vez en 1484 y suprimida en 1901.

[39] *Groschen*: véase nota 6 en *El caballero Gluck.*

[40] *Regno all pianto*: expresión italiana que significa «reino del llanto». Así llama Dante al infierno en la *Divina Comedia*. (En italiano en el original.)

[41] Leporello: personaje de la ópera *Don Juan*, criado del protagonista.

[42] *Notte e giorno faticar*: «noche y día sin descanso». (En italiano en el original.)

[43] *Ah che piacere*: «¡Oh qué placer!». (En italiano en el original.)

[44] Fuego griego: artificio incendiario que se inventó en Grecia para quemar las naves enemigas. Se preparaba con estopas empapadas en betún líquido, pez y azufre; también mezclando azufre y cal viva. Su uso es posterior al siglo IV.

[45] *Non sperar se non m'uccidi*: expresión italiana que significa «No esperes si no me matas». (En italiano en el original.)

[46] Mefistofélico: perteneciente o relativo a Mefistófeles, nombre del diablo popularizado por el *Fausto*, de Goethe. En el retrato hecho y comentado por Hoffmann se cita el músculo mefistofélico, que coincide con el entrecejo.

[47] *Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei*: expresión italiana que significa «¡Oh dioses, qué espectáculo tan funesto se ofrece a mi vista!». (En italiano en el original.)

[48] *Tu, nido d'inganni*: expresión italiana que significa «Tú, nido de engaños». (En italiano en el original.)

[49] *Parla come un libro stampato*: expresión italiana que significa «Habla como un libro impreso». (En italiano en el original.)

[50] *Fin ch'an dal vino*: expresión italiana que significa «mientras tengan vino». (En italiano en el original.)

[51] Zerlina: prometida de Masetto en la ópera *Don Juan.*

[52] Orlando: nombre italiano de Roland, héroe de la épica francesa. En él se inspiró M. M. Boiardo (Scandiano, 1441-Reggio Emilia, 1494) para su *Orlando innamorato*(1482-1494), incompleto. Fue continuado por N. degli Agostini en 1506, 1514 y 1524. Posteriormente retocado por Berni (1541) y

por Domechini. Más tarde L. Ariosto (Reggio Emilia, 1474-Ferrara, 1533) escribió *Orlando furioso* (1516 y 1532).

[53] Cimosco: *Orlando furioso*, canto 9, estrofas 42 y ss. Y especialmente la estrofa 62.

[54] Theodor: se dirige aquí Hoffmann a uno de los contertulios de los hermanos de San Serapión. Este Theodor suele identificarse con el amigo Hippel.

[55] *Gia la mensa è preparata*: expresión italiana que significa «La mesa ya está preparada». (En italiano en el original.)

[56] Se trata del convidado de piedra, la estatua del comendador, a quien don Juan, en su desfachatez, ha invitado a cenar.

[57] *Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor*: expresión italiana que significa «¡Oh querido, deja pasar un año más para que mi corazón se alivie!». (En italiano en el original.)

[58] *Crudele*: palabra italiana que significa «¡cruel!». (En italiano en el original.)

[59] *Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me*: expresión italiana que significa «quizá algún día el cielo se apiade de mí». (En italiano en el original.)

[60] *Non mi dir, bell'idol mio*: expresión italiana que significa «No me llames, bello ídolo mío». (En italiano en el original.)

[61] Dschinnistan: país habitado por espíritus y hadas, según la creencia popular árabe.

[62] Carl Philipp Emanuel Bach: músico alemán (Weimar, 1714-Hamburgo, 1788), segundo hijo de Johann Sebastian. Discípulo de su padre, fue considerado el más grande compositor y músico de piano de su época. Compuso numerosas obras: sinfonías, conciertos para piano, dúos, tríos, sonatas, etc. Durante algún tiempo fue mucho más conocido que su padre.

[63] Ernst Wilhelm Wolf: músico alemán (Grossen Behringen, 1737-Weimar, 1792). Autor de varios conciertos para piano. Fue director de orquesta en Weimar.

[64] Georg Anton Benda: compositor bohemio (Alt-Benatek, 1722-Köstritz, 1795). Fue violinista real en Berlín y director en Gotha. Escribió

música para piano, cantatas y melodramas que influyeron en el desarrollo de la ópera alemana.

[65] *Ad opus*: expresión latina que significa «a la obra». (En latín en el original.)

[66] Según los críticos y biógrafos, Hoffmann tuvo dos tías maternas: Johanna Sophie (1745-1803) y Charlotte Wilhelmine, muerta en 1779 y llamada *Tante Füsschen (tía piececitos)*. La primera, muy apreciada por Hoffmann, según el testimonio de Hippel, carecía de talento musical. No así la segunda.

[67] Johann Adolph Hasse: compositor alemán (Bergedorf, 1699-Venecia, 1783). Muy apreciado por Hoffmann como compositor de música sacra. Lo cita en *Alte und neue Kirchenmusik*, en el 2.º tomo de *Los hermanos de San Serapión*. Es autor de unas cincuenta óperas, en las que se acerca a las reformas introducidas por Gluck.

[68] Tommaso Traetta: compositor italiano (Bitonto, 1727-Venecia, 1779). Excelente representante de la antigua música sacra y operística italiana, es considerado un precursor de Gluck. Trabajó en Parma, Venecia y en la corte de Catalina II en San Petersburgo. Fue uno de los compositores de ópera con más éxito de su época. Compuso unas 40 obras para la escena: *Ifigenia en Táuride, Antígona*, etcétera.

[69] Tangente: lengüetas de latón del clavicordio que determinan la longitud de la vibración.

[70] *Scherzo*: palabra italiana que significa «juego o broma». Significó primero una composición caprichosa, después una sonata y luego una sinfonía. Ahora suele designar una composición instrumental de carácter festivo y animado.

[71] *Ifigenia*: véanse las notas 10 y 14 a las dos obras de Gluck dedicadas a este personaje en *El caballero Gluck.*

[72] Se trata de un personaje inventado por Hoffmann que aparece en varios relatos, especialmente en los que comprenden el grupo *Kreisleriana.*

[73] Se refiere a la obra *Die Lehrlinge zu Sais (Los discípulos en Sais)*, novela fragmentaria sobre los misterios más profundos de la naturaleza, escrita por Novalis (Wiederstedt, 1772-Weissenfels, 1801).

[74] *Fermata*: sucesión de notas de adorno, por lo común en forma de cadencia, que se ejecuta suspendiendo momentáneamente el compás. También se llama calderón. De ahí que este relato se haya traducido a veces al español con este título.

[75] Johann Erdmann Hummel: pintor alemán (Kassel, 1769-Berlín, 1852). Vivió largo tiempo en Italia. Fue profesor de la Academia de Arte de Berlín y se hizo famoso como retratista y autor de cuadros históricos.

[76] *Locanda*: voz italiana que significa «posada». (En italiano en el original.)

[77] *Chitarra*: voz italiana que significa «guitarra». (En italiano en el original.)

[78] Sala Tarone: tienda en la que se vendían productos italianos, especialmente vinos, situada en el n.º 32 del paseo de los Tilos (Unter den Linden), esquina a Charlottenstrasse, en Berlín.

[79] En las líneas anteriores y en algunas de las siguientes Hoffmann revive experiencias personales en su ciudad natal, aludiendo a su tío y a su primer maestro de música.

[80] Tocata: del italiano *toccata*, derivada de *toccare* (tocar), voz con que se designa una composición musical rápida, en la que las notas fluyen muy rápidamente. Fuga: composición musical que gira sobre un tema y su imitación, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos. Debe su nombre a que una de las partes o voces inicia sola su camino como si huyese de las otras.

[81] Johann Karl Philipp Stamitz: músico alemán (Mannheim, 1717-Jena, 1801). Autor de obras sobre todo para violín, seguidor de Haydn y Mozart. Miembro de la orquesta de Mannheim. Hay otros dos músicos con el mismo apellido: Johann Wenzel Anton y Anton Thädeus Johann Nepomuk.

[82] *Lottchen am Hofe (Lottchen en la corte)*: opereta de J. A. Hiller (Wendisch-Ossig, 1728-Leipzig, 1804). La letra es de Ch. F. Weisse (1726-1804). Tiene tres actos y se estrenó en Berlín (1767).

[83] *Cioccolata*: voz italiana que significa «chocolate». (En italiano en el original.)

[84] Caius Mucius Scevola: romano que vivió en el siglo VI a.C. Ocupada Roma por el etrusco Porsenna, aquel penetró en su campamento con la intención de matarlo. Pero se confundió y mató a su secretario. Para castigar su error se quemó en el altar la mano derecha. A partir de entonces recibió el sobrenombre de Scevola, que en latín significa zurdo. Porsenna le perdonó la vida.

[85] *Fortissimo*: palabra italiana, superlativo de *forte*, con la que se indica un matiz de gran intensidad.

[86] *Sento l'amica speme*: expresión italiana que significa «Siento la cordial esperanza». (En italiano en el original.)

[87] Agostino Steffani: músico italiano (1654-1728). Se ordenó de sacerdote en 1680 y en 1682 fue nombrado abad.

[88] Contralto: la voz femenina más grave, entre la tiple y el tenor.

[89] *Il bon fanciullo*: expresión italiana que significa «el buen muchacho». (En italiano en el original.)

[90] *Asino maledetto*: expresión italiana que significa «maldito burro». (En italiano en el original.)

[91] *Minueto*: composición puramente instrumental, en compás ternario y movimiento moderado, que se intercala entre los tiempos de una sonata, cuarteto o sinfonía.

[92] *Duse*: tipo de canción.

[93] Como ya hemos visto en otra ocasión, el narrador comprende la música gracias a un personaje femenino, que además habla italiano.

[94] *Canzonette*: palabra italiana, con que se designa una canción ligera y popular. (En italiano en el original.)

[95] *Smorfiosa*: voz italiana que significa «zalamera o caprichosa». (En italiano en el original.)

[96] *Duettini*: palabra italiana, diminutivo de *duetto.*

[97] *Senza di te, ben mio, vivere non poss'io*: expresión italiana que significa «sin ti, bien mío, no puedo vivir».

[98] *Corveta*: movimiento o postura del caballo que consiste en sostenerse sobre las patas traseras, teniendo las delanteras en el aire.

[99] *Romanza*: aria generalmente de carácter sencillo y tierno.

[100] *Correpetitore*: la palabra correcta italiana es *corripetitore*, aunque en el original aparece la otra grafía. Con esta palabra se pretende indicar que el protagonista acompañaba a las cantantes.

[101] Apoyatura: nota ornamental, que toma la mitad del valor de la que la precede. *Mordente*: voz italiana que significa «mordiente», con la que se designa un adorno del canto, que consiste en una doble apoyatura.

[102] Pasquale Anfossi: compositor italiano (Taggia, 1727-Roma, 1797). Es autor de numerosas óperas: *L'incognita perseguitata*, *La finta giardinera*, *I viaggiatori felici.*

[103] *Solfeggio*: voz italiana que significa «solfeo».

[104] *Portamento di voce*: cambio ascendente de un tono a otro.

[105] *Pianissimo*: superlativo de la voz italiana, *piano* («suave»), con la que se indica el volumen.

[106] *Soli*: voz italiana, plural de *solo*, que indica un fragmento de música ejecutado por una sola persona. (En italiano en el original.)

[107] *Asino tedesco*: expresión italiana que significa «burro alemán». (En italiano en el original.)

[108] Bamberg: ciudad de Alemania, en el estado de Baviera, cerca de Nuremberg. En ella vivió Hoffmann como director de su teatro.

[109] Postillón: mozo que iba a caballo delante de los que corrían la posta.

[110] Aleático: dícese de una de las variedades de vino italiano que se obtiene en Toscana, se cultiva en espaldera y se da en toda Europa. Es tinto dulce y de alta gradación.

[111] *Rabbia*: voz italiana que significa «ira, cólera». (En italiano en el original.)

[112] *Impresario*: voz italiana que significa «empresario». (En italiano en el original.)

[113] *Opera buffa*: expresión italiana que significa «ópera graciosa o cómica», con la que se designa a la de carácter humorístico.

[114] *Amoroso*: voz italiana que significa «enamorado, amante». (En italiano en el original.)

[115] *Sanctus*: voz latina que significa santo. Rezo, canto y parte de la misa, en que decía el sacerdote tres veces esta palabra después del prefacio

y antes del canon.

[116] Bettina: se trata de Elisabeth (Betty) Marcuse, una de las hermanas gemelas cantantes. La otra se llamaba Julie.

[117] *Histoire de Gil Blas de Santillana*: novela aparecida en 1715, 1724 y 1735, obra del dramaturgo y novelista francés Alain René Lesage (Sarzeau, 1668-Boulogne-sur-Mer, 1747). Muy relacionada con la picaresca española, fue traducida por el P. Isla, a quien algunos consideran su verdadero autor. En ella hay un Dr. Sangrado, al que su criado Gil Blas propone inútilmente que cambie el método curativo que aplicaba a todos los pacientes: sangrías y agua caliente.

[118] *Agnus*: oración o composición musical que se reza o canta en la misa entre el Padrenuestro y la Comunión y que comienza con las palabras *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* («Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo»), que se repiten tres veces.

[119] *Benedictus*: rezo o canto de la misa con que termina el *Sanctus* y que comienza con la palabra latina *benedictus* («bendito»). Está tomado del canto que entonó Zacarías, padre de san Juan Bautista.

[120] *Miserere*: palabra latina que significa «ten compasión». Con ella empieza el salmo 50 y termina el *Agnus Dei.*

[121] *Qui tollis*: véase *Agnus.*

[122] *Soli*: véase nota 33 de *La fermata*.

[123] Parece que se refiere a la iglesia de Santa Eduvigis en Berlín. Al personaje real le ocurrió algo parecido a lo que dice Hoffmann aquí: perdió por algún tiempo la voz «porque abandonó la iglesia después del *Sanctus*».

[124] Halle: ciudad de Alemania a orillas del Saale con una importante universidad.

[125] *Vel quasi*: palabras latinas que significan «como». (En latín en el original.)

[126] La mariposa se consideraba ya en la Antigüedad el símbolo de la inmortalidad del alma.

[127] *Fiat applicatio*: expresión latina que significa «hágase la aplicación». (En latín en el original.)

[128] Se refiere al magnetismo animal, teoría de Franz Anton Mesmer (Iznag am Bodensee, 1733-Meersburg, 1815), que pretendió un remedio para todas las enfermedades. Influyó en el desarrollo de la psicoterapia.

[129] *Souvent l'amour*: expresión francesa que significa «con frecuencia el amor». (En francés en el original.)

[130] Alusión a la gran cantidad de esta bebida que se consumía en esas veladas.

[131] Corveta: véase nota 25 de *La fermata.*

[132] Cantata: composición vocal, generalmente para solistas y coro con acompañamiento de orquesta, parecida al oratorio, pero más corta.

[133] *Finale*: último movimiento de una composición instrumental; sección final de un acto de una ópera u obra escénica. (En italiano en el original.)

[134] *Gonzalo de Córdoba*: el título original de la obra es *Gonzalve de Cordove ou Grénade reconquise* (1790), de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794). Hoffmann la leyó en una traducción de Samuel Baur.

[135] *Basta*: así en el original. Aunque pueda parecer español, los alemanes han tomado la palabra del italiano, idioma en el que coincide con el nuestro.

[136] Como en otras ocasiones, Hoffmann elige para su personaje el nombre de su adorada discípula en Bamberg: Julia Mark.

[137] *Flauti piccoli*: expresión italiana que significa «flautas pequeñas» y que equivale a nuestros flautines. (En italiano en el original.)

[138] Falsete: manera artificial de cantar, en la que se fuerza a la laringe a producir notas por encima de su alcance normal.

[139] *Pleni sunt coeli gloria tua*: palabras latinas que pertenecen al *Sanctus* y cuyo significado es «llenos están los cielos de tu gloria».

[140] Santa Fe: ciudad de España en la provincia de Granada. Fue fundada por los Reyes Católicos en 1491, en sustitución de su campamento, incendiado en el sitio de Granada, y siguiendo el modelo urbanístico de Briviesca (Burgos). En ella se firmaron las capitulaciones para la rendición de Granada y los acuerdos para el descubrimiento de América.

[141] Responsorio: composición musical sobre el texto de un responsorio o conjunto de versículos, o preces, leídas o cantadas alternativamente por un solista y el pueblo o coro.

[142] Giovanni Pierluigi da Palestrina: músico italiano (Palestrina, 1525-Roma, 1594). Se hizo famoso con *Improperia*, para las tinieblas del Viernes Santo. Compuso numerosas misas, motetes, madrigales, himnos y ofertorios.

[143] *Te Deum laudamus*: palabras latinas que significan «A ti Dios te alabamos», con las que comienza un himno cristiano de júbilo, alabanza y agradecimiento. Aunque se desconoce a su autor, se cree que pudo haberlo escrito san Ambrosio, san Agustín o san Cipriano.

[144] *Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*: expresión latina que significa «Santo, santo, señor Dios de los ejércitos».

[145] *Benedictus qui venit in nomine Domini*: expresión latina que significa «Bendito el que viene en nombre del Señor».

[146] *Dona nobis pacem*: expresión latina que significa «Danos la paz».

[147] *Stabat mater*: una de las cinco secuencias litúrgicas sobre un himno latino que describe los siete dolores de la Virgen al pie de la cruz. Toma su nombre del primer verso: *Stabat mater dolorosa*, que significa «Estaba la madre dolorosa». Se atribuye a Jacopone da Todi. Música famosa para esta secuencia han compuesto Palestrina, Pergolesi, Haydn y Rossini.

[148] Giovanni Battista Pergolesi: músico italiano (Jesi, 1710-Pozzuoli, 1736). Uno de los más destacados representantes de la escuela napolitana. Se hizo famoso por una Misa solemne en honor de san Emidio. Después obtuvo éxitos con *Lo frate innamorato*, *Il prigionero superbo* y *La serva padrona*. Poco antes de su muerte compuso el *Stabat mater.*

[149] Johann Bernhard Krespel: archivero y consejero (1747-1813). Goethe lo cita en el 6.º libro de la 2.ª parte de *Dichtung und Wahrheit*. La madre de Goethe le escribe a su hijo en 1796 sobre las rarezas de Krespel.

[150] Es esta una de las rarezas que la madre de Goethe atribuye al personaje histórico citado.

[151] Estado: medida de longitud de 1,6718 metros.

[152] Amati: familia de violinistas de Cremona. Andrea Amati (1520-1580) creó el tipo de violín definitivo, en cuya mejora trabajaron sus hijos Antonio (1550-1638) y Girolamo (1551-1635). Nicola (1596-1684), hijo de

G., fue maestro de Guarneri y Stradivari. Su hijo Girolamo II fue el último de los Amati.

[153] *El barbero de Sevilla*: ópera de G. Paisiello (Tarento, 1740-Nápoles, 1816), estrenada en 1782.

[154] Argos: rey que según la fábula tenía cien ojos, de ellos cincuenta siempre abiertos.

[155] *Adagio*: voz italiana que significa «despacio», con la que se indica un tiempo lento.

[156] Astolfo: guerrero francés, primo de Reinaldo y Orlando e hijo de Otón, rey de Inglaterra. Obtiene los favores de Alcina, pero cansada esta de él y enamorada de otro, Astolfo es convertido en mirto y así lo encuentra Ruggiero.

[157] Giuseppe Tartini: violinista, maestro de música y compositor italiano (Pirano, 1692-Padua, 1770). Desarrolló la técnica del arco, contribuyendo a mejorar su construcción. Empleó las dobles cuerdas, los trinos, los dobles trinos y los armónicos. Compuso numerosos conciertos de violín, tríos y sonatas y clave, entre ellos la famosa *El trino del diablo*.

[158] *Prima*: en algunos instrumentos de cuerda, la que es primera en orden y la más delgada de todas, que produce un sonido muy agudo.

[159] Karl Stamitz: véase nota 8 de *La fermata*.

[160] Cremona: ciudad de Lombardía. Es la patria de los fabricantes de violines Amati, Guarneri y Stradivari.

[161] Alma: en los instrumentos de cuerda que tienen puente, como violín, contrabajo, etc., palo que se pone entre sus dos tapas para que se mantenga a igual distancia.

[162] Fermata: véase nota 1 de *La fermata.*

[163] Vincenzo Pucitta: compositor italiano de ópera (1778-1861). Escribió una ópera sobre el Werther, de Goethe, *Werther e Carlotta*. Hoffmann no lo apreciaba.

[164] Marcus Antonio Portogallo: compositor portugués de música clásica y de ópera (Lisboa, 1762-Río de Janeiro, 1830). Autor de numerosas óperas, vivió bastante tiempo en Italia.

[165] *Maestro di capella*: expresión italiana que significa «maestro de capilla»: profesor que compone y dirige la música que se canta en un templo.

[166] *Schiavo d'un primo uomo*: expresión italiana que significa «esclavo del primer cantor», o sea, el director que es tiranizado por un solista.

[167] Leonardo Leo: compositor, organista y director italiano (San Vito dei Normanni, 1694-Nápoles, 1744). Escribió más de 40 óperas: *La Olimpiada, Catón, La clemencia de Tito.*

[168] *Amoroso*: véase nota 41 de *La fermata.*

[169] Postillón: véase nota 35 de *La fermata*.

[170] Tahalí: correa que sirve para llevar colgada la espada u otra arma similar.

[171] Teatro di San Benedetto: el de la ópera de Venecia.

[172] *Bestia tedesca*: expresión italiana que significa «bestia alemana». (En italiano en el original.)

[173] *Marito amato e padre felicissimo*: expresión italiana que significa «marido amado y padre muy feliz». (En italiano en el original.)

[174] Motete: breve composición musical para cantar en las iglesias, que regularmente se forma sobre algunas palabras de la escritura.

[175] Giambattista Martini: músico italiano (Bolonia, 1706-íd., 1784). Franciscano, de ahí que se le llame Padre. Fue profesor de J. Ch. Bach y de Mozart. Uno de los mejores tratadistas de la época, escribió *Storia della musica* (1757, 1780 y 1781).

[176] Karl Haack: violinista alemán (Potsdam, 1751-íd., 1819). Director de la orquesta real de Berlín (1796-1811). Principal representante de la escuela de violín de Benda.

[177] Arco: vara delgada, corva o doblada en sus extremos, en los cuales se fijan algunas cerdas que sirven para herir las cuerdas de varios instrumentos de música.

[178] Jean-Louis Duport: violoncelista francés (París, 1749-1819). Miembro de la Orquesta real de Berlín (1789-1806). Autor de conciertos y sonatas y de un método todavía en uso. Jean-Pierre Duport: músico francés

(París, 1741-Berlín, 1818). Era hermano del anterior. No se sabe para cuál de ellos compuso Beethoven sus dos sonatas para violoncelo.

[179] Georg Wenzel Ritter: fagotista alemán (Mannheim, 1748-Berlín, 1808). Miembro de la Orquesta de Berlín. Peter Ritter: celista y compositor alemán (Mannheim, 1763-íd., 1846). Heinrich Ritter: violinista que floreció entre 1779 y 1793.

[180] Karl Stamitz: véase nota 8 de *La fermata*.

[181] Antonio Stradivari: fabricante de violines, cuyo nombre latinizado es Stradivarius (Cremona, 1644-íd., 1737). Trabajó con Nicola Amati. El primer violín lleva fecha de 1666. Desde 1690 empezó a trabajar el modelo conocido como «Stradivari largo». Luego lo abandonó y comenzó la que sería su «época áurea». Construyó unos mil violines, algunos se conservan todavía.

[182] Granuelo: fabricante italiano de violines de la primera mitad del siglo XVII.

[183] Giuseppe Tartini: véase nota 10 de *El consejero Krespel.*

[184] Arqueada: cada uno de los movimientos del arco en los instrumentos de cuerda.

[185] Pietro Nardini: compositor y violinista italiano (Livorno, 1722-Florencia, 1793). Alumno de Tartini, fue su discípulo más eminente y se hizo famoso por los adagios. Escribió sonatas, conciertos y dúos.

[186] Archangelo Corelli: compositor y violinista italiano (Fusignano, 1653-Roma, 1713). Son famosas sus sonatas para violín y los *concerti grossi.*

[187] Gaetano Pugnani: violinista y compositor italiano (Turín, 1731-íd., 1798). Uno de los mejores concertistas de su época, seguidor de Corelli y Vivaldi, contribuyó a la moderna técnica del arco.

[188] *Appoggiamento*: puede ser un término equivalente a «apoyatura». Véase nota 28 de *La fermata.*

[189] Francesco Geminiani: violinista y compositor italiano (Lucca, 1667-Dublín, 1762). Estudió en Roma con Corelli y vivió en París. Sus principales obras son sonatas y *concerti grossi.*

[190] *Tempo rubato*: expresión italiana que significa «tiempo robado» e indica movimiento ejecutado con cierta elasticidad para conseguir particulares efectos expresivos.

[191] Felice Giardini: violinista y compositor italiano (Turín 1716-Moscú, 1796). Vivió en Londres y en Rusia. Compuso sonatas, tríos, cuartetos y quintetos con clave.

[192] Hay una clara referencia al Génesis 2,16-17.

[193] Niccolò Jommelli: compositor italiano (Aversa, 1714-Nápoles, 1774). Discípulo y amigo del Padre Martini, se le llamó el Gluck italiano. Es autor de numerosas óperas, cantatas, oratorios y piezas de música religiosa.

[194] Salto: movimiento melódico de una nota a otra que está a una distancia mayor de un tono. Fuga: véase nota 7 de *La fermata.*

[195] Antonio Lolli: violinista y compositor italiano (Bérgamo, h. 1730-Palermo, 1802). Maestro de G. B. Giornovichi. Vivió en Italia, Alemania, Francia y Gran Bretaña. Famoso por su precisión técnica y conciertos para violín.

[196] Giovanni Battista Viotti: violinista y compositor italiano (Fontanetto da Po, 1755-Londres, 1824). Introdujo un nuevo estilo en la manera de tocar el violín. Fue director de teatro de la Ópera de París. Discípulo de Pugnani, compuso conciertos para violín y sonatas.

[197] Rodolphe Kreutzer: compositor y violinista francés (Versalles, 1766-Ginebra, 1831). Beethoven le dedicó su famosa sonata para violín y piano. Músico de las cortes de Napoleón y de los Borbones, compuso conciertos para violín y óperas.

[198] Giovanni Mane Giornovichi: violinista y compositor italiano (¿Palermo?, h. 1745-San Petersburgo, 1804). Discípulo de Lolli, vivió en París, Rusia y Prusia. Admirado por su ejecución elegante sin afectación. Compuso conciertos para violín, sonatas, dúos y otras piezas.

[199] Pierre Rhode: violinista y compositor francés (Burdeos, 1774-Château de Bourbon, 1830). Fue uno de los favoritos de Viotti en París. Obtuvo grandes éxitos en diferentes países. En 1811 dio un concierto en Bamberg. Autor de conciertos, cuartetos para cuerda, dúos y caprichos.

[200] August Friedrich Durand: violinista polaco cuyo verdadero apellido era Duromowski, se trasladó a Alemania en 1794 (Varsovia, h. 1770-Estrasburgo, 1834). Estudió con Viotti en París.

[201] Antonio Amati: véase nota 4 de *El consejero Krespel*.

[202] *Pianissimo*: véase nota 32 de *La fermata*. *Fortissimo*: véase nota 12 de *La fermata*.

[203] Nuez: pieza movible que en el extremo inferior del arco del violín e instrumentos análogos sirve para dar, por medio de un tornillo, más o menos tensión a las cerdas.

[204] Puente: tablilla colocada perpendicularmente en la tapa de los instrumentos de arco, para mantener levantadas las cuerdas.

[205] Luis: moneda de oro francesa.

[206] Traste: saliente de metal o de hueso de los que se colocan en el mástil para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas con los dedos, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos.

[207] *Solo*: en italiano en el original.

[208] Theodor: nombre que recibe Theodor Gottlieb von Hippel y a veces E. T. A. Hoffmann en las tertulias de San Serapión.

[209] Vinzenz: nombre que recibe David Ferdinand Koreff en las tertulias de San Serapión.

[210] Ottmar: nombre que recibe Julius Eduard Hitzig en las tertulias de San Serapión.

[211] Lothar: nombre que recibe Fouqué en las tertulias de San Serapión.

[212] Nos encontramos aquí algunos componentes de la tertulia de San Serapión. La deuda que recuerda Lothar a Vinzenz tal vez pueda interpretarse como un rechazo del cambio de orientación propuesto por este.

[213] Friedrich Fouqué: barón de La Motte, fue un escritor alemán de origen francés (Brandeburgo, 1777-Berlín, 1843); codirigió en *Berlín Zeitung für den deutschen Adel (Periódico para la nobleza alemana)*, 1840-1842. Autor de las novelas *Ritter Galmy (El caballero Galmy)*, 1806, y *Der Zauberring (El anillo mágico)*, 1813, y de un breve relato, *Undine (Ondina)*, 1811, que inspiró a Hoffmann una ópera.

[214] Maestros cantores: denominación de las corporaciones de cantores y poetas creadas en las ciudades de la Alemania medieval, con los grados de maestro, poeta y cantor.

[215] Johann Christoph Wagenseil: profesor y bibliotecario de Altdorf (1633-1705). Autor de *De sacri Romani imperii libera civitate Norimbergensi commentatio…*, apéndice a *De Germaniae Phonascorum Origine, Praestantia, Utilitate… (Sobre el origen, excelencia, utilidad… de los maestros cantores alemanes).*

[216] Palafrén: caballo manso usado por reyes y damas en alguna solemnidad.

[217] Se refiere Hoffmann al profesor Wagenseil según un grabado de Sandart (1680), que figura como frontispicio de la obra en la que se inspiró. Massen incluye una reproducción en el vol. 6 de su edición.

[218] Landgrave: conde o príncipe soberano de determinados territorios de Alemania.

[219] Hermann de Turingia: Hermann I, conde palatino, conde de Sajonia y landgrave de Turingia (¿? -Gotha, 1217). Sucedió a Luis III y gobernó de 1190 a 1217. Inmortalizado por R. Wagner en Tannhäuser. Parece que organizó el concurso de cantores de Wartburg, cuya leyenda tiene una base histórica.

[220] Mathilde: personaje inventado por Hoffmann.

[221] Cuno von Falkenstein: personaje inventado por Hoffmann.

[222] Gaya Ciencia: designación de la poesía lírica cultivada por los trovadores provenzales de los siglos XIII y XIV.

[223] Walther von der Vogelweid: poeta lírico alemán, cuya grafía más común es Vogelweide (¿Tirol austriaco?, h. 1170-¿Wurzburgo?, h. 1230). Cultivó la canción amorosa, el proverbio y el poema de carácter político: *Lieder* (Canciones) y *Sprüche* (Proverbios). Este nombre, como los demás, los tomó Hoffmann de la obra citada de Wagenseil.

[224] Reinhard Zwekhstein: se refiere a Reinmar von Zweter (h. 1200-h. 1260). Maestro cantor entre los doce viejos maestros.

[225] Pío: de pelo blanco con manchas de otro color.

[226] Heinrich Schreiber: un «virtuoso Schreiber» de nombre Heinrich es citado en la corte del landgrave como autor de varias canciones. Parece que estuvo en Turingia entre 1208 y 1228. Lo de profesor es un añadido de Hoffmann.

[227] Johannes Bitterolff: se trata de Bitterolff, poeta épico del siglo XIII de la corte de Turingia, conocido solo por el nombre. Según Rudolf von Ems escribió una epopeya sobre Alejandro que no nos ha llegado. El nombre de pila lo tomó Hoffmann de Wagenseil.

[228] Overo: de color parecido al melocotón.

[229] Heinrich von Ofterdingen: cantor de h. 1200, cuya existencia no ha podido probarse históricamente. Lo citan las poesías de la guerra de Wartburg. Novalis lo hizo protagonista de su novela de igual título.

[230] *Courtoisie*: voz francesa que significa «cortesía». (En francés en el original.)

[231] Wolfframb von Eschinbach: se refiere a Wolfram von Eschenbach, trovador alemán (Baviera, 1170-1220). Estuvo al servicio de varios señores y luego al del landgrave Hermann de Turingia. Parece que no sabía leer ni escribir, pero tenía una gran memoria e imaginación. Autor de *Parzival (Parsifal)*, Willehalm, sin concluir, *Lieder*(Canciones) y de una novela épico-lírica.

[232] Wartburg: célebre castillo del siglo XI en Alemania, cerca de Eisenach. Allí residieron W. von der Vogelweide, santa Isabel de Hungría y Lutero.

[233] Eisenach: ciudad de Alemania, fundada por Luis II de Baviera, landgrave de Turingia. Pasó luego a Sajonia. Cuna de J. S. Bach.

[234] Friedebrand: personaje no documentado históricamente de los poemas *Parzival* y *Titurel*, de Wolfram.

[235] Gamurret: aparece al principio de *Parzival*. Es el padre de Parzival, el protagonista.

[236] Margrave: título de dignidad de algunos príncipes de Alemania.

[237] Wilhelm von Narben: parece que se trata de Guillermo de Aquitania, que luchó contra los sarracenos (793), según Willehalm, de Wolfram.

[238] Rennewart: pagano que vino en ayuda de Wilhelm von Narben.

[239] Ulrich von Türkheimb: poeta épico alemán, cuya grafía correcta.

[240] Elíseo: según la mitología, paraíso adonde irían las almas de los muertos que merecieran ese premio. Orco: según la mitología romana, morada subterránea de las almas de los muertos. Se identifica con el Hades griego.

[241] Aqueronte: río de la antigua Grecia, en el que se creyó ver las puertas del infierno.

[242] Klingsohr: el mago que aparece en *Parzival*, que participó en la guerra de los cantores de Wartburg. Animaba a los poetas a escribir.

[243] Leopoldo VII: históricamente solo existió Leopoldo VI (1176-1230), al que honró Walther von der Vogelweide. Parece que se trata de una invención de Hoffmann.

[244] Todo el fragmento bajo este epígrafe debe bastante a Wagenseil, de donde toma incluso los nombres.

[245] Siete artes liberales: las que se enseñaban en las universidades durante la Edad Media: Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Geometría, Música y Astronomía.

[246] Tono dorado: se trata de un tono maestro con trece rimas.

[247] Sueño de Escipión: alusión al escrito de Cicerón *Somnium Scipionis*, incluido en *De republica*, en cuyo capítulo 5 se habla de algo parecido. Escipión el Africano Menor relata en el 6.º y último libro un sueño extraordinario.

[248] Monte de Venus: en la obra de Tieck, *Der getreu Eckart und der Tannenhäuser (Phantasus*, vol. I) se dice sobre el monte de Venus: «Todos los placeres que ofrece la tierra disfruté y saboreé aquí…».

[249] Esta descripción de la música está tomada de L. Tieck, en *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (*Historia amorosa entre la bella Magalona y Pedro, conde de Provenza*), *Phantasus*, vol. I.

[250] Conde Meinhard de Mühlberg: este nombre probablemente lo tomó Hoffmann de *Thüringischer Chronicka*, de Falkenstein.

[251] Tabernero Walther von Vargel: tomado de la misma obra que el anterior.

[252] Andrés II: rey de Hungría, llamado el Hierosilimitano (1175-1235). Reinó desde 1205 hasta su muerte. Participó en la 5.ª cruzada con Leopoldo de Austria. Proclamó la *Bula de oro* (1222), documento fundamental para la Constitución húngara.

[253] Isabel de Hungría (santa). Princesa de Hungría, hija de Andrés II (Presburgo, 1207 o 1208-Marburgo, 1231). Casó en 1221 con Luis IV, landgrave de Turingia. Canonizada en 1235.

[254] Gregorio IX: conde de Segni, cuyo apellido era Ugolino (Anagni, h. 1170-Roma, 1241). Fue papa desde 1227 hasta su muerte. Durante su pontificado comenzó el enfrentamiento entre güelfos y gibelinos. Organizó la Inquisición y encargó la redacción de las *Decretales* que llevan su nombre.

[255] Luis IV: landgrave de Turingia (1200-Otranto, 1227). Hijo de Hermann I, a quien sucedió en 1217. Participó en la cruzada con Federico y fue esposo de santa Isabel de Hungría.

[256] El relato se sitúa en el año que nació Isabel (1207). En esa fecha Luis tendría siete años, no once como dice Hoffmann.

[257] En el número de llamadas, tres, puede verse un cierto simbolismo, por la importancia que dicho número tiene tanto en la cultura judaica como en la cristiana.

[258] Leopoldo VII: véase nota 30.